Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

VI.

Der Byronsche Heldentypus.

Von

Dr. Heinrich Kraeger,
Privatdozenten an der Universität zu Zürich.

München 1898.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Meinen verehrten Lehrern,

den Herren Professoren

Dr. Heinrich Bulthaupt

und

Dr. Erich Schmidt

gewidmet.

Vorwort.

Die folgenden Studien möchten den Nachweis führen, dass die Helden der vornehmlichsten Dichtungen Byrons, mehr oder weniger, Kopien jenes Titanentypus sind, den bereits die englische Litteratur im Satan des Paradise lost ausgeprägt hatte. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet ein Vergleich des Miltonischen Epos mit Schillers Räubern und Byrons kleineren, um den Corsair gescharten Dichtungen. Diese leiten zum Manfred hinüber. Die letzten Ausläufer der Satanfabel werden dann bis in die Mysterien, bis in den Cain und Heaven and Earth, verfolgt. Die Bemerkungen über den Don Juan möchten zeigen, wie Byron gleichzeitig in den komischen Dichtungen sein Gemüt von dem unheilvollen Zwange jener Luziferischen Vorstellungen zu entlasten suchte, wie er sich vom Erhabenen und Uebermenschlichen weg zum Einfachen, Gesunderen wandte und seine Melancholie in anderen Stimmungen vergass.

Dass sich aber auch das englische Volk instinktiv gegen die überspannte, krankhafte Titanenidee Byrons wehrte, das dürfte sich aus der Hero-worship Carlyles ergeben, die alle im Corsair, Manfred und Cain ausgesprochenen Anschauungen Byrons schlagend widerlegte. Denn Carlyles Helden lehnen sich nicht, wie Satan und sein Gefolge, gegen Gott auf, sondern handeln gleichsam als Träger einer heiligen Mission im Einklang mit den göttlichen Gesetzen. Nun erst war Byrons

merkwürdiges Glaubenssystem von seinem Volke völlig überwunden worden.

Diese Studien — einzelne sind bereits an anderen Orten erschienen, für diese Stelle aber neu durchgesehen und wesentlich erweitert worden — gelten als Vorarbeiten für eine Biographie Byrons.

Dr. Heinrich Kraeger.

Inhalt.

I.
Milton-Schiller-Byron.

1.
Das Paradise lost und Schillers Räuber.

In seinem berühmten Aufsatze in der Edinburgh Review 1825 hat Macaulay den schon von Milton selbst erwähnten Zusammenhang des Paradise lost mit der griechischen Titanensage durch einen Hinweis auf den Aeschyleischen Prometheus noch besonders bestätigt; wie Homer und Virgil den Hades und den Olymp, so hatte Milton den Himmel und die Hölle der christlichen Mythologie besingen wollen. Er fand eine Menge Beziehungen zwischen den biblischen und heidnischen Erzählungen heraus, zog aber jedesmal die orientalisch-hebräischen Ereignisse und Personen denen der Antike vor. Seine Muse, die Urania, war, so erzählte er selber, im Himmel von der ewigen Weisheit aufgenommen und göttlicher und reiner als ihre neun griechischen Schwestern erzeugt worden. Der Dichter hatte sich an ein heiliges Thema, an „things unattempted yet“ gewagt; und dies stolze Bewusstsein war es, was ihn unnachsichtig gegen die Epik der früheren Zeiten machte. Den Kämpfen in den mittelalterlichen Sagen stellte er die Tapferkeit der Geduld und das heroische, in der Liebesthat Christi offenbarte Märtyrertum gegenüber. Aber sein Epos, das wie ein Lied aus vergangenen Zeiten klang, wie ein Abschiedsruf der von der Wissenschaft bald darauf beseitigten, mittelalterlichen Weltsysteme, führte dennoch für die Litteraturen Europas einen neuen, glänzenden Tag herauf.

Das Bedürfnis nach Freiheit, die der Prometheus-Satan predigte, brach in der Menschheit wieder durch. Der Einzelne wollte die Gesetze, die für ihn nur den lästigen Willen

einer feindlichen Gesamtheit ausdrückten, eigenmächtig überspringen: ihm ward eng zu mut, wie dem wilden Tier, das sich hinter seinen Gittern nach der Wüste sehnt. Es war das Gottgleiche, Titanische, das Unsterbliche in unserer Brust, oder wie immer die Umschreibungen dessen heissen, das zwar oft die Form gewechselt hat, aber im Grunde immer ein und dasselbe unruhige Ding geblieben ist, das in dem Drama des Aeschylus, in Miltons Epos und in Schillers wilder Rhapsodie aus den böhmischen Wäldern so vernehmlich pocht. Weil sich aber die Prometheusfabel auf diesem dämonischen Grunde unsres Wesens aufbaute, wohnte ihr auch ein so kräftiges Leben inne, dass Milton sie nur leise verändert vorzutragen brauchte, um damit unwiderstehlich die Menschheit aufs Neue gefangen zu nehmen. So schlägt diese Sage eine Brücke über die Jahrtausende, sie setzt die Menschen der neuen Zeit mit dem alten Griechenland in Verbindung und nährt in uns Gemeingefühle mit vergangenen Geschlechtern, deren Seele, wie die unsere, ganz von demselben Stolz und Leide schwoll.

Gleich im Anfang seines Paradise lost geht Milton in die Hölle hinab, wo Satan nach der Schlacht gegen Gott und die Heerscharen darauf sinnt, die Erde zu verderben. Nach langen Verhandlungen im Höllenparlament werden endlich im dritten Gesang die Pforten des Himmels aufgethan: Christus bietet sich dem Vater zum Opfer an. Im nächsten Buch ist dann der Himmel gleichsam auf die Erde, unter ein ahnungslos seliges Menschenpaar, verlegt; nach der Erregung erscheint alles doppelt schön und beruhigt, zwar neidisch bewacht, aber noch nicht durchbrochen vom Hass, der in Satans Gestalt vor Edens Pforten gelauert und in uns schon eine leise Furcht und Spannung für die Vergänglichkeit dieser Schönheit geweckt hat. Ein wunderbarer Frieden liegt auf jenem ersten Abend, der sich wie an zarten Fäden behutsam über die Natur senkt. Adam und Eva wiederholen im Lobgesang mit den Nachtigallen, was ihnen Tag und Erde Herrliches boten, um sich dann gegenseitig für noch viel schöner zu erklären. Die Nähe Gottes lässt noch keine leidenschaftliche Entfaltung des Innern zu, die Liebe der beiden sieht wie die sehnende Neigung eines Kindes zum andern aus. Der Dichter

segnet ihr eheliches Lager, und der Gipfel der menschlichen Wünsche, die Vereinigung, ist in langsamer Steigerung ruhig erreicht worden. Milton selbst schaut alles so froh verwundert an, als ob auch er in der vollen satten Reife seiner Kraft eben erst in diesen Garten, wie Adam und Eva, von Gott wäre hinein geschaffen worden.

Im fünften Buch geht das Epos bis zu den Ursachen der Empörung und der Niederlage Satans zurück, die im Vorspiel bereits vollendete Thatsachen gewesen waren. Zum ersten Male wird der Frieden des Paradieses getrübt: in Evas Träume schleicht sich das Unheil ein; aber vor der Morgensonne versiegen die Thränen, und im Gebet fühlt sich das Paar wieder eins mit dem höchsten Wesen. Wie ein langgezogenes Pastorale, scheint die Erzählung bei holden Scenen der Liebe und der Natur zu verweilen, bis in wilden Sätzen das Finale hereinbricht. Ins neunte Buch schlägt der Sündenfall, den die Gesänge vorher vergeblich abzuwenden suchten. Die Erzählung neigt sich. Das Paradies wird von den Flüchen Satans heftiger bedroht. Eva geniesst von der Frucht, und Adam teilt ihre Sünde bei vollem Bewusstsein mit dem grossartigen Entschluss, alles hinfort mit seinem Weibe tragen zu wollen. Eine Nacht folgt, leidenschaftlicher und sinnenentflammter als jene erste, Gier und Unfriede brechen ein, und die Sünden walten ihres furchtbaren Amtes. Mit der Hoffnung ihrer jungen Liebe müssen die beiden Eden verlassen: vor ihnen liegt die weite, dunkle Welt, und hinter ihnen im Glanze der Garten. So schliesst die Dichtung, in der nun zwei Paradiese gespielt worden ist: das eine im Himmel verlor Satan, das andere auf Erden verloren die Menschen.

Alles Gewicht ruht auf den ersten sechs Büchern. Der zweite Teil hat durch den engen Anschluss an die biblische Ueberlieferung die Phantasie entschieden gelähmt und damit auch das Interesse für den Satan geschmälert, der eigentlich eine lyrisch gedachte Figur war, die in ihren grossen Umrissen nur so lange vor unsern Augen blieb, als sie nicht zu handeln anfing. Im zehnten Gesang wird Satan in ein Fabeltier, einen Drachen verwandelt, für den unsere menschliche Teilnahme dann aufhört.

Christus verlor poetisch das, was seine Gegner gewannen. Dort wird unser Gehör von einem seltsamen, der Auflösung zudrängenden Tone schmerzhaft gespannt und hier durch eine allzu ruhige und fromme Weise ermüdet. Christus gibt ja in allem Gott recht, weil Vater und Sohn einer in der Liebe des anderen ruhen. Selbst der Anblick des höllischen Gegners entflammt einen Streiter nicht recht, dessen Waffen die Milde und die Güte sind. Aber Milton hatte ästhetisch solchen himmlischen Frieden nötig, damit er mit den leidenschaftlichen Accenten des Inferno desto gewaltiger wirken konnte. Schon seine Darstellung des höchsten Wesens ist von dem Aeschyleischen Drama beeinflusst worden, wenn er dem Gott die Züge des griechischen Usurpatoren Zeus gab und den liebenden Vater des Neuen Testaments in den rächenden Richter vom Sinai und in einen launenhaften Herrscher („conqueror", „sovereign") zurückverwandelte. Zeus ist der harte Tyrann, der sich gegen jeden Eingriff in die eben erkämpften Rechte wehrt, der die Welt zu seinem Spielball macht, der die einst geliebte Io von der Hera verfolgen und schuldlos ins Unglück stürzen lässt, und der seine Stellung doch nur dem Zufall statt der eigenen Kraft verdankte. Gerade so hat sich auch der Milton'sche Gott mit „force and thunder" seinen Weg gebahnt; aber an der einförmigen Seligkeit des Himmels fand eine Schar abwechslungsdurstiger Engel keinen Geschmack, sie vertrugen nicht die vornehm gnädige Manier Gottes — wenn er das Opfer ihrer Gesänge als etwas ganz Selbstverständliches entgegennahm. Der Thätigkeitstrieb war plötzlich in den Himmel gedrungen. Der Durchschnitt der Engel opferte dem Höchsten weiter; aber in Lucifers selbstsüchtiger Natur trennten sich Pflicht und Neigung. Das glänzende Elend einer Ewigkeit voll Kriecherei und Anbetung, diese vergoldete Gefangenschaft („splendid vassalage"), vertauschte der Abtrünnige lieber gegen eine bittere Freiheit. Der alte Streit zwischen Jupiter und den Titanen war zum zweiten Male, und zwar wieder mit günstigem Erfolg für den Angegriffenen, ausgefochten worden. Aber immerhin hatten doch revolutionäre Elemente die Allmacht des christlichen Gottes anzutasten und zu bezweifeln gewagt: es ist eben der moderne Mensch, der sich

keck in Miltons Dichtung emporreckt. Man kann die Kühnheit dieses Raisonnements für die damaligen Zeiten, für das England des siebzehnten Jahrhunderts, nicht genug bewundern, wenn der kritische Geist des Protestantismus, als Teufel verkleidet, der heiligen Dreieinigkeit selber trotzte. Jene Stürme fingen an zu wehen, die hundert Jahre später in Frankreich durch die Tuilerien heulten und Gott und König vom Altar und vom Throne fegten.

Satan gehört zu den cäsarischen Naturen, die alles oder nichts, und lieber das Regiment in der Hölle als die zweite Stelle im Himmel haben wollen. Und wie Prometheus den gehorsamen Götterboten Hermes verachtet und sich vor dem Feinde nicht hatte zerknirscht zeigen wollen, wie er auf seinem Felsen beharrte, wie er den Zeus nicht um Gnade bat und den Trost des Okeanos verschmähte, so hielt sich auch Satan zu ewigem Widerstand gegen Gott berechtigt. Es ist die Verzweiflung, alles, auch die Hoffnung, verloren zu haben, die ihn so furchtlos bis aufs äusserste treibt. In Miltons Epos wird zum ersten Male jenes höhnische Gelächter über die Tollheit und Verrücktheit der Welt angestimmt, wenn die gefallenen Engel den Platz in der Hölle sehen, den ihnen Gott zum Aufenthalt angewiesen hat, jenes bittere Lachen, bei dem keiner froh wurde, das die tiefen inneren Schmerzen nur kümmerlich verdeckte, und das so misstönend — „laughter without merriment“ — bis in Byrons Dichtungen fortklang.

Satan war einst als Lucifer im Himmel über alle Massen schön und der Vornehmste, der Morgenstern unter den Engeln gewesen. Mit dieser Wohlgestalt harmonierte seine grossangelegte Seele, deren hohe überspannte Forderungen eben zu seinem Falle führten, denn Satan war durch die Natur selber zu weit erhoben und Gott schon zu nahe gerückt worden, um nicht ihm gleich werden zu wollen. Nur der blinde Zufall hat den Waffen Satans im Wettstreite mit Gott den Erfolg versagt; bei einer andern Wendung der Dinge, die ebenso gut und auch mit derselben Wahrscheinlichkeit hätte eintreten können, würde er jetzt obenan sitzen und Gott statt seiner in die Hölle hinabgestossen sein. Milton macht Satans

Verbrechen zu einem „défaut de ses qualités“: nur ein göttlich beanlagtes Wesen durfte ja überhaupt die Hand nach den Kronen des Himmels auszustrecken wagen. Darin liegt recht eigentlich der Beweis für Satans innere Grösse; obgleich der Kampf zu seinem Nachteil ausschlug, hatte es doch etwas Rühmliches für ihn, von einem solchen Gegner, wie Gott es war, besiegt zu sein; denn wenn der Höchste selber sich erhob, um los zu schlagen, so war damit indirekt auch die Gefährlichkeit und Bedeutung seines Rivalen anerkannt; anderseits schien auch das ungeheure Verbrechen, die Empörung gegen den Himmel, verständlicher, wenn die Hauptschuld an dem allzu heftigen Stolz und an den edlen Eigenschaften Satans lag, die er nun einmal nicht zügeln konnte, — wie einst auch Prometheus eigentlich aus guten Motiven, aus Teilnahme für die Menschen, gegen Zeus gesündigt hatte. So mischt sich unserm Mitleid mit dem Unglück dieser titanischen Helden die leise Trauer bei, dass es gerade die besten und grössten sein mussten, die am tiefsten fielen.

Milton gab sich nicht lange Mühe, die Gestalt Satans, die sich riesenhaft durch die Unterwelten dehnt, ausführlicher zu beschreiben. Die düstere Pracht seines Palastes, das Nächtliche, Fahrige und Wild-Kometenhafte in Satans Auftreten: das war alles bald erschöpft, weil der menschlichen Phantasie für die Dimensionen der Hölle jeder Anhaltspunkt fehlte. Auch die Verdammnis schilderte Milton anders als der griechische Dichter, der seinen Prometheus an die Felsen geschmiedet und den Geiern zum Frasse vorgeworfen hatte. Er verlegte die Folter von aussen nach innen, aus dem Physischen ins Psychische, und statt den Körper des Satans in brodelnde Feuerseen zu tauchen, marterte er seine Seele mit allen Qualen, die der Schmerz über ein verlorenes Glück nur je erzeugen kann. Die Foltern des Tantaliden, der mit dem Munde vergeblich nach Wasser und nach Früchten verlangt, war bei Satan auf das Geistige übertragen worden. Die Erinnerung an die Tage im Himmel, das peinigende Bewusstsein dessen, was einst gewesen war, dies „nessun maggior dolore“: das war seine Höllenstrafe, die schmerzhafter als alle Pein des Fleisches den Sünder in der Seele traf. Die

Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft lasten gleich schwer auf ihm, bald suchen ihn traurige Erinnerungen an die schöne, verscherzte Zeit, bald die Leiden einer schlimmen Gegenwart heim, mit der unendlichen Angst vor all den Tagen, die noch kommen werden. Keine Veränderung hebt diesen jämmerlichen Zustand auf; „which way I fly is hell, myself am hell“ — „within him hell“. Damit war aber auch zugleich die Souverainetät des Geistes verkündigt, der von nun an sich selber Himmel und Hölle unabhängig von seiner Umgebung oder von der Willkür eines prädestinierenden Gottes schaffen konnte. Satan ist eine von Widersprüchen schillernde Natur, deren göttliche und höllische Bestandteile in ewig unentschiedenem Streit liegen. Trotz und Hass wechseln mit Reue und Sehnen. Seine Gebärden verraten noch die edle Haltung, die ihn im Himmel auszeichnete. Um diese Doppelwesenheit Satans zu veranschaulichen, wies Milton auf Erscheinungen in der Natur hin, wo sich auch Glanz und Dunkelheit paaren, wie beim Monde, der sich verfinstert, oder bei der Sonne, die hinter Nebeln am Horizonte aufgeht. Satans himmlischer Ursprung ist noch aus seiner düsteren, teuflischen Form zu erkennen; da ist eine merkwürdige Transparenz, eine Verwebung zweier Zustände, wie etwa bei den verkleideten Gottheiten der Sage die irdischen Hüllen nicht ganz die Strahlen des herrlichen Leibes verbergen können. Er ist kein Teufel voll Bosheit und Gemeinheit, sondern eine rrende Seele, die zwar in hartnäckigem Trotz auf ihrem schlechten Wandel verharrt, aber immer nach den seligen Gefilden zurücksieht, von wo sie gekommen war.

Milton nutzte die Wucht, die in der contradictio in adjecto eines gefallenen Engels, d. h. eines u n s t e r b l i c h e n und zugleich s ü n d i g e n Wesens liegt, auf immer neue Weisen aus. Die Vermischung guter und schlechter Elemente in diesem Fürsten der Hölle war eine wirksame Analogie zum Menschen selber, dem „unseligen Mittelding von Engeln und von Vieh“, wie später Haller sagte. So hatte Milton uns den Teufel nahe gebracht, aus der tiefsten Hölle unser Mitleid angerufen und ihr in einem andern Sinne Sieg und Stachel entrissen. Das ging weit über den Groll und über die stummen Klagen des

Prometheus hinaus; in den zweitausend Jahren, die seit dem Drama des Aeschylus verflossen waren, hatte sich das Gewissen feiner und empfindlicher ausgebildet, und schlug auf den stolzen Himmelsstürmer mit den unsichtbaren Geisseln der Reue und der Verzweiflung ein. Das war ein neues, ein königliches Schauspiel, mit Schauern der Erhabenheit alle berückend, die Satans hohe mächtige Gestalt unter den Qualen der Seele sich winden sahen.

Milton wusste seinen Teufel fortwährend mit zwei Ausdrücken zu charakterisieren, deren einer eigentlich den andern ausschliessen sollte; dem anerkennenden Wort steht ein einschränkendes zur Seite, das Unsterbliche hat sich hier mit dem Irdisch-Schwachen seltsam gekreuzt. Er rühmt Satans „regal port“, aber hängt ein „faded splendor wan“ an; er nennt ihn „confounded though immortal“ — „majestic though in ruin“ und hebt den Widerspruch, der in Satans Stellung als Fürsten der Teufel bei der von niemandem geahnten Pein seines Herzens liegt, all dies gekrönte Leiden deutlich genug hervor: „with diadem and scepter high advanced the lower still I fall“ — „supreme in misery“. Vor den übrigen Dämonen muss der Verzweifelte noch die Rolle des Unerschrockenen und Unüberwindlichen spielen: „vaunting aloud, but racked with deep dispair“.

Miltons Blindheit machte sich auch in seinem Epos geltend. Die inneren Sinne des Dichters waren ohne die Ablenkungen von aussen für Dinge, sonst „invisible to mortal sight“, besser zubereitet worden. Aber er hat doch noch das Licht lieb, das in seiner Erinnerung schöner leuchten mochte, als er es je zuvor in Wirklichkeit gesehen hatte; er redet fast zaghaft das „holy light“ an, das ihm auf ewig genommen war, aber ihm gerade deshalb so heilig und so göttlich schien. Keine Klagen strömen von den Lippen dieses Sängers, des Homers unserer christlichen Welt; die Worte, die den Zustand seiner Augen beschreiben, klingen schlicht, als wäre der Kummer über die Blindheit längst stille in ihm geworden. In einer seltsamen Vorliebe, die uns aber durch die Krankheit genügend erklärt wird, umgab seine Phantasie alle Dinge mit strahlenden Wolken und sah einen wunderbaren Glanz in

die Welt hinein, der noch an Klopstocks „schimmernden Gleichnissen“ und „morgenrötlichen“ Gestalten hängen blieb. In stummer Sehnsucht hielt der blinde Mann gerade das Organ, das ihm fehlte, für den beredtesten Verkündiger der Seele und liess das Leiden seines Satans, das sich sonst in keiner Zuckung des Körpers verriet, unstät und unheimlich in den Augen funkeln. Der Blick des gefallenen Engels schweift gross und traurig über den Himmel, die Sonne und über das ferne Eden hin und redet von Sorgen, die kein Wort zu Ende schildern konnte, die aber in diesem Verstummen nur noch grenzenloser und gigantischer schienen. Das war eine gewaltige Anwendung der Technik des Verschweigens. Der blosse Blick Satans sollte den Lesern eine allgemeine, zwar nicht fest umrissene, aber schlechtweg erhabene Vorstellung von seinem Elend vermitteln, das sie nun nach dem Mass der Kräfte ihrer Phantasie, jeder wie er wollte, ausfüllen mochten. Trotzdem Milton den Satan poetisch derartig verklärte, nahm er doch aus moralischen und religiösen Gründen manchmal kleinlich und vorsichtig gegen ihn Partei. In einigen Nebenbemerkungen beruhigte er die Leser über seinen eigenen Glauben an den zukünftigen Sieg des Guten und schützte sich gegen den Vorwurf der Lästerung, indem er seinem Teufel den Trieb zum Himmel einpflanzte weil ja durch diesen blossen Wunsch die Oberhoheit Gottes schlagend bewiesen wäre.

Der Einflusss Miltons auf die Litteraturen Europas ist noch nicht abgeschätzt worden, besonders was die Ausfuhr nach Deutschland betrifft, dessen rasch wachsender geistiger Bedarf im 18. Jahrhundert von den Erzeugnissen des eigenen Landes nicht ganz gedeckt werden konnte. Der freiheitliche Geist des Engländers, durch die Vermittlung der Schweiz auf den Kontinent verpflanzt, wuchs sich bedrohlich gegen die irdischen Majestäten aus. Klopstock traf bereits eine recht unloyale Auswahl unter den Fürsten, die seinem Sinn gefielen oder nicht; dieser Mann aus dem Volke erteilte ihnen ruhig einige Ratschläge, wie sie am besten ihr schweres Amt verwalten könnten. Die Mahnung sprang bald in Tadel und in Hass über. Die Göttinger plänkelten lyrisch, aber Schiller

schlug im strengen Stil seiner Räuber „In tyrannos" auf die Könige los. Auch das dichterische Selbstbewusstsein erstarkte an den Aufgaben, die Milton seiner Kunst gesetzt hatte. Denn mit der Demut und der beinahe priesterlichen Scheu vor dem hohen Gegenstand, den man besang, verband sich die Ehrfurcht vor der Poesie überhaupt, die solche Stoffe zu behandeln erlaubte, und die Achtung vor dem Dichter, der als ihr Diener eingesetzt war.

Die kleineren nachfolgenden Talente überhüpften freilich diese lange Entwicklungsreihe und riefen über sich, blos weil sie Dichter waren, ohne langes Besinnen laut ein Dreimalheilig aus. Aber auch in entgegengesetzter Richtung zeichnete Milton die Bahnen vor: die traurige Einsamkeit seines höllischen Monarchen erregte nicht blos Teilnahme für die freudlosen Könige, sondern weckte — das tertium comparationis bleibt die Grösse, die in jeder Form unwillkürlich zur Ausschliessung führt — das Mitleid mit allen, die geistig ihre Mitwelt überragten und dadurch von dem einfachherzlichen Verkehr der übrigen Menschen abgeschnitten waren. Seit den Tagen des Miltonisch gesinnten Byron stempelten die Dichter ihre Stirnen mit dem Brandmal des Kain.

Milton liefert aber auch einen der trefflichsten geschichtlichen Beweise für jenen Satz aus der Schiller'schen Philosophie (Ueber Anmut und Würde) „dass sich die Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel g e a h n d e t und die Poesie nicht g e o f f e n b a r t hätte". Denn von Milton war längst an dem eindringlichen, fruchtbaren Beispiel seines Satans das „Erhabene" aufgezeigt worden, ehe Kant an die Zergliederung dieses Begriffes gehen konnte. Der Philosoph berief sich denn auch in seinen Untersuchungen auf den englischen Dichter, dessen Poesie in ihm „das wohlgefällig-grausige Gefühl des Erhabenen" erst gross gezogen hatte.

Die biblische Geschichte schlang seit Milton ein neues festes Band um ganze Völker, die in ihren Litteraturen die beiden Testamente poetisch zu verarbeiten suchten. Nur die romanischen Stämme hielten sich eigensinnig davon fern. Der deutsche Klopstock war fast noch „reli-

grösser entzündet als sein britischer Vorgänger: aber auf seiner Leier, die von milden, messianischen Worten geweiht war, klangen die Flüche der Teufel nicht wild genug. Er stellte dem Pandämonium, das mehr als die Hälfte des Paradise lost für sich beansprucht hatte, einen duldenden Jesus gegenüber. Milton führte — „long choosing and beginning late“ — im reifen Mannesalter sein Werk aus; über Klopstock schlugen noch die Wogen der jugendlichsten Begeisterung zusammen, als er die ersten drei Gesänge seines Epos mit 24 Jahren ans Land warf. Er war damals voll von einer uneigennützigen Liebe zu Gott und der Welt und in schwungvollen Momenten wohl der grössten Selbstverleugnung wirklich fähig, wenn er in praxi auch, zum Schmerz des Griesgram Bodmer, den Freuden dieser Welt nicht sauertöpfisch entsagte. Er meinte das Opfer Christi bis in die innersten Motive begriffen zu haben, und seine zwischen allen Gegensätzen pendelnde, leicht an sich selber berauschte Natur gab ihm in Augenblicken der Erbauung eine fortreissende Kraft der Rede ein. Es wurde jetzt Ernst mit der Litteratur; die Zeit der grossen Themata war gekommen, die liebevoll Jahrzehnte hin erwogen, umgeschaffen und mühsam ausgearbeitet sein wollten, und die den Dichtern auf Weg und Steg ein unsichtbares Geleite gaben. Ein Vierteljahrhundert gebrauchte Klopstock für seinen Messias, Goethe blieb dem „Hauptgeschäft“ des Faust durch sein langes reiches Leben fast 60 Jahre lang unverbrüchlich treu.

Miltons Satan*) zeugte in Deutschland eine eigenartige Nachkommenschaft. Wie bei einer Familie die im Charakter des Vaters zusammen gehaltenen Eigenschaften unter den Kindern einseitig verteilt und verstärkt zu werden pflegen, so vererbte Satan seinen Trotz auf die beiden Höllenfürsten Klopstocks, auf dessen Satan und Adramelech, und all seine Weichheit auf den Abbadona. Das Gewebe, von Milton geschickt verfertigt, riss nach zwei Seiten auf. Die beiden obersten Dämonen der Messiade wurden zu stolzen und wüsten Gottheiten „unsklavischer Geister“, denen die Vorbereitungen

*) Vgl. F. Muncker, Klopstock, Stuttgart 1888, S. 121 ff. — E. Schmidt, Charakteristiken, Berlin 1886, S. 119 ff.

zum Kampf mit dem Himmel keine Zeit mehr zur reuevollen Betrachtung liessen; alle milderen Elemente dagegen lagerten sich in dem armen Teufel Abbadona, einem matten mönchischen Gesellen, ab, der in einer schwachen Stunde vom Satan zum Aufruhr verführt, allzu wehmütig an die entschwundenen Zeiten seiner Unschuld zurückdenkt. Die Thränen des Milton'schen Dämonen — „tears in spite of scorn" — flossen bei ihm reichlicher. Thatenlos, in des Gedankens Blässe, ein Geschöpf ohne Selbstbestimmung und Gemeinschaftsgefühl, verteidigt Abbadona in der Hölle noch die göttliche Gnade, wagt sich in Jesu Nähe, um die Passion zu sehen, verbindet sich im Geheimen mit dem Himmel gegen die Abgefallenen und weint am Tage des Gerichts so bitterlich, dass sich die erbarmende Liebe endlich seiner annimmt. Ein schwaches Vorspiel zur letzten Scene des erlösten Faust!

Aber der Dualismus des Miltonischen Satans hatte den Dichter Klopstock doch zu sehr ergriffen; er liess einen leichten Schimmer der Erhabenheit denn auch auf Abbadona, sein Lieblingsgeschöpf, fallen und brachte die reine Seele dieses gesunkenen Engels in einen Gegensatz zu der teuflischen Umgebung, in der er zu leben verdammt war. So hatte er auf andere Art eine Mischung von Verworfenheit und Demut hergestellt, geniessbar und leichter verständlich für die grosse Menge, deren wonnevolles Mitleid keine Grenzen mehr kannte. Man kann sich die Erregung kaum vergegenwärtigen, mit der in Deutschland alle Kreise, vom Akademiker bis herab zum Bürgermädchen, den Schicksalen Abbadonas folgten. Wie heutzutage um grosse politische Ereignisse, bangte man dazumal um die Vorgänge aus den Reichen der Dichtung und Phantasie, ob denn der Engel, dessen brennend trostlose Augen jeder unmittelbar auf sich gerichtet glaubte, nicht zu guterletzt noch würde erlöst werden.

Wie in einem Falle von litterarischem Atavismus, sollte Miltons Satan in einem Enkel noch einmal ganz wieder auferstehen: denn der Räuber Karl Moor verband abermals die von Klopstock getrennten Elemente, indem nämlich Schiller die Weichlichkeit Abbadonas in Weichheit und Adramelechs und Satans Trotz in edleren Stolz verwandelte und aufs neue in einer

Person vereinigte. Daraus erklärt sich denn auch zum Teil das ungeheure Pathos des Dramas, das im Grunde nicht um ein Geschöpf aus Fleisch und Blut, sondern um einen Dämonen und Titanen der Hölle kreist.

Schiller hat bei seinem Moor die recherche de la paternité selber eingeleitet, aber die erhabenen Verbrecher des Plutarch, in einem von Shakespeare und Cervantes zugeschnittenen Kostüm, und der verlorene Sohn in der modernen Fassung, die Schubart damals der Parabel geliehen hatte, die gaben seinem Helden noch nicht die ergreifende lyrische Weihe, die weltstürmende Verzweiflung und die Einheit der Persönlichkeit. Dem spanischen Räuber Roque Quinart aus dem 60. Kapitel des Don Quixote, der wohl als das direkte Vorbild des Moor bezeichnet wird, fehlt gerade diese Hitze im Blut. In den allerweitesten Umrissen stimmen Moor und Quinart hier und da überein, aber jedes Detaillieren führt zu Unähnlichkeiten: anstatt von der schwächlichen Furcht vor den irdischen Gerichten und der gemeinen Angst vor Strafe, wird Karl Moor von Gewissensbissen gequält, die er von Satan selber überkommen hat. Wie Satan die Schar der vom Himmel abgefallenen Engel leitet, so steht Moor an der Spitze einer Bande verworfener Menschen, die gegen die von Gott eingesetzte irdische Ordnung kämpfen. Schiller könnte auf die Räuberkleider, in die er seinen Moor steckte, vielleicht erst durch Cervantes aufmerksam geworden sein, wenn nicht die damals allerorten erwachten Freiheitsgefühle die Wahl dieses wilden Berufes erklärten. Das Getöse des siebenjährigen Krieges wurde im Schutze der Wälder von Banditen fortgesetzt, mit denen die Reisenden im Postwagen oft genug in unliebsame Berührung kamen. Aber das Leben unter grünen Bäumen, dies ungebundene Dasein, das, ohne ernst zu schaffen, sich doch reichlich durch Plündern nährte, mit Himmel, Sonne und Wolken im Bund — das war voll von ungestümen Freuden, um die in Stunden poetischer Erhebung die vom Gesetze eingeschnürten Menschen die Räuber und Nomaden wohl beneiden mochten.

Schon auf der Solitude hatte Schiller den Messias gelesen und über die Aesthetik des Gedichtes nachgedacht. Er,

der die Theologie nicht ohne Schmerzen an der Thür der herzoglichen Anstalt verabschiedet hatte, suchte Klopstockische Themata episch und dramatisch zu behandeln und zählte z. B. im Triumphgesang der Hölle alle Erfindungen des Satans und die beifälligen gotteslästerlichen Bemerkungen der übrigen Teufel auf. Er war mit dem englischen Dichter gut vertraut. „Miltons Satan“, sagte er in der Vorrede zu den Räubern, „folgen wir mit schauderndem Erstaunen durch das unwegsame Chaos“. In einer später verworfenen Scene der Räuber fragt Moor den Spiegelberg: „Ich weiss nicht, Moritz, ob du den Milton gelesen hast; jener, der es nicht dulden konnte, dass einer über ihm war . . . war er nicht ein ausserordentliches Genie? Er hatte den Unüberwundenen angegriffen, und ob er schon erlag . . . ward er doch nicht gedemütiget. Dieser ist's, über den unsere Waschweiber das Kreuz machen.“ In der Selbstanzeige des Würtembergischen Repertoriums endlich gab Schiller über die Technik des Paradise lost einen trefflichen Bescheid, dass wir uns nämlich „gern auf die Partie der Verlierer schlagen, ein Kunstgriff, wodurch Milton, der Panegyrikus der Hölle, auch den zartfühlendsten Leser einige Augenblicke zum gefallenen Engel macht“. Die Anspielungen auf die Satansfamilie sind in den Räubern dicht gesät. Der Pater vergleicht sogar den „feinen Hauptmann“ mit „jenem ersten abscheulichen Rädelsführer, der tausend Legionen schuldloser Engel in rebellisches Feuer fachte“: in einem wehmütigen Augenblick schildert sich Moor: „mitten in den Blumen der glücklichen Welt ein heulender Abbadona“; er ruft beim Wiedersehen mit Amalia: „Sieh, die Kinder des Lichtes weinen am Halse der weinenden Teufel“. Auch in dieser Liebe einer sündigen und reinen Seele schien Schiller Miltonisch-Klopstockische Freundschaften zu wiederholen: das Verhältnis Satans zu Zephon und das Abbadonas zum gottgetreuen Abdiel. Daraus würde sich zum Teil die Ekstase in dem Bunde zwischen Karl und Amalia erklären, wo trotz aller Beteuerungen die satten Farben der geschlechtlichen Liebe doch fehlen und die Begeisterung vielmehr den Freundschaftserfahrungen des jugendlichen Schiller entliehen worden ist.

Im einzelnen erzählt die Sprache des Dramas und seiner

erläuternden Beigaben in einer Fülle naher und ferner Vorstellungen von Himmel und Hölle, aus was für Flammengründen die Brüder Moor vor Schillers Phantasie emporgestiegen waren. Man mag von Wendungen absehen, die ohne weiteres in den Jargon einer Mordbande von „Satanskerlen" gehören: „teufelsmässig hausen"oder „dem Teufel per Extrapost zufahren", „man stösst hier auf Menschen, die den Teufel umarmen würden", „Räuber sind die Helden des Stücks und ein schleichender Teufel", „ein Teufel, erblickt auf den Foltern der ewigen Verdammnis, würde Menschen weinen machen", „wir ziehen die Teufel zu uns empor, und Engel herunter". Das waren die Begriffe, mit denen Schiller in den Vor- und Nachreden seines abenteuerlichen Dramas dem Verständnis des Publikums zu Hilfe kam. Von Werken der Finsternis, von Teufeleien und vom bösen Feind ist die Rede, und Spiegelberg prahlt mit seinem Schicksal: „wenn Scharen vorausgesprengter Couriere unsre Niederfahrt melden, dass sich die Satane festtäglich herausputzen".

Wie übermenschlich die Dimensionen seines Karl Moor, dieser zwar zusammengebrochenen, aber doch so herrlichen Persönlichkeit — ruin in majesty! —, geplant waren, verriet Schiller selber, wenn er von seines „Räubers Majestät", von diesem „erhabenen Verstoss der Mutter Natur", von dem „ehrwürdigen Missethäter und Ungeheuer mit Majestät" sprach. Man darf den Vergleich zwischen Satan und Moor freilich nicht pressen, weil in den stofflichen Einzelheiten viele Unterschiede bestehen und die Parallele oberhalb des Inhalts der Fabeln allein in den Charakteren verläuft. Der ehrgeizige Satan fiel von Gott, Karl Moor von allem, was ihm auf Erden für göttlich gelten sollte, von seinen Idealen, von der Menschheit, von den Gesetzen und von seinem Vater ab, der ihn auf den plumpen Rat des anderen Sohnes verstossen hatte. Wie Satans Leben in der Hölle endigt, so folgen auf Moors glückliche Kinderzeit trübe Jahre voller Elend. Auch er war „schön wie Engel . . ., schön vor allen Jünglingen" und in der Fülle seiner Kräfte herrlich anzusehn gewesen; edel und frei, fromm, aber nicht kirchlich, bei allem männlichen Mute, mit dem er Cäsars und Alexanders Thaten nach-

eiferte, weich und wohlthätig, war er geformt nach dem Herzen Gottes und des achtzehnten Jahrhunderts, das sein Menschheitsideal in einer willigen Verbindung aller passiven und aktiven Eigenschaften, des Strengen und Zarten, Starken und Milden sah.

Grosse Gedanken schäumten auf in ihm, der feurig wie die Sonne selber hätte leben und untergehen mögen, Wallungen, die dem Messiassänger gefallen mussten, der zum ersten Male in unserer Litteratur der Jugend jene energischen, strahlenden Züge verliehen hatte; und wenn Karl Moor den Beruf für einen Brutus oder Catilina in sich fühlte, so weist das wieder auf den Lucifer, der Gott werden wollte und doch als Satan endigen musste. Auch Moors Verbrechen war eine Begleiterscheinung seiner edlen Anlagen: er fiel lockeren Versuchungen schneller als andere anheim, er tobte sich in Unmässigkeiten aus und spielte der trägen Welt die ärgsten Possen.

Man braucht nicht auf Garves damals weit verbreitete Lehre zurückzugehen, dass ein guter Kern auch im Lasterhaften steckt, wenn man den Beisatz von Edelsinn im Charakter des verruchten Räubers Moor verstehen will. Es war vielmehr das Erbe seines höllischen Vorfahren, in dessen Seele auch Gutes und Böses mit einander gestritten hatten. Die unter der rauhen Oberfläche verborgenen milderen Gefühle steigerte Schiller allerdings in seinem Moor bis zur Liebe, dieser einen hellen Tugend neben den vielen dunkeln Lastern. Damit hatte er nun vollends die breite Masse der Zeitgenossen gewonnen; denn, wenn bloss die rohen Elemente bei den wüsten Thaten des herkulischen Räubers gejauchzt hatten, sahen die Empfindsamen jetzt auch zartere Ansprüche in den Reden des Liebenden befriedigt. — Moor sträubt sich gegen den Mord der Frauen und Kinder; seinem verurteilten Freunde Roller will er eine königliche Leichenfackel anzünden und sein treues Pferd gar in Wein waschen. So hüllt sich sein Verbrechen in Grösse; es war die Sünde in fürstlicher Haltung, die später noch oft stattlich durch Schillers Dramen, durch den Fiesko, die Stuart und den Wallenstein, schritt. Die „mighty stature“ des Satans musste Schiller bei seinem

Räuber, wo er an die irdisch bescheidenen Umrisse der menschlichen Gestalt gebunden war, in anderer Weise ersetzen, um erhaben zu wirken: er gab seinem Moor deshalb ein Uebermass von innerer Kraft und seinen schauderhaften Thaten eine unerwartete äussere Noblesse. Moor sucht sein Handwerk vor sich selber zu adeln und rühmt sich, „der Arm höherer Majestäten“ zu sein. Die Brandfackel, die er nicht aus herostratischem Gelüst ergriffen hatte, sollte die Heuchler, die schmeichelnden Minister, die Wucherer und schwachsinnigen Pfaffen, kurz all das morsche Gesindel und die Plage seiner Zeit verzehren.

Karl Moor war aber auch ein Held des Theaters im Sinne des Schiller'schen Satzes, „dass die Gerichtsbarkeit der Bühne anfängt, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“.*) Die Sünde des Vaters, der ihn verstiess, will er pathetisch an der Menschheit rächen; er will eine Ländergeissel werden und gleich den blinden Naturkräften alles niedermähen, was seine Wege kreuzt. Seine Gesellen sind für ihn die Werkzeuge, um diese grossen Pläne durchzusetzen; sie sind die verächtlichen Mittel für einen höheren Zweck. Moor lebt unter ihnen gerade so vereinsamt, wie Satan inmitten der Dämonen; sie verstehen seine zwischen Stolz und Reue wechselnden Stimmungen nicht, und wie Satan, baut sich Moor in seinem Innern eine eigene für sich abgeschlossene Welt auf: „ich bin mein Himmel und meine Hölle“; auch ihn peinigt der Vergleich seines jetzigen verfluchten Zustandes mit der früheren Zeit der Reinheit — diese Hölle von Erinnerungen — bis zu Thränen; aber unbeugsam, gleich Satan, will er weder dem Elend den Sieg über sich gönnen noch sein Leben feig beenden: „Ich bin der Mann der bleichen Furcht nicht“. In dem dämonischen, vernichtenden Blick der schwarzen Augen gibt sich wieder der Verwandte des gefallenen Engels zu erkennen, der in uns die gleiche tiefe Trauer, den Schmerz über die Zerstörung einer edlen Natur wachrufen soll.

In dem obenerwähnten Gleichnis vom verlorenen Sohn,

*) Vgl. den Aufsatz „Die Schaubühne als moralische Anstalt“.

das Schubart in seiner „Geschichte des menschlichen Herzens“ neu bearbeitet hatte, erzählt Christus von einer Rückkehr des Sünders zu seinem Vater; so schloss auch Schiller seine wilde Dichtung versöhnlich und im allerweitesten Sinne „christlich“ ab und lenkte den Räuber wieder auf das Geleise der Gesetze. Seine ernstere Natur gebot über den Sturm und Drang, der durch das Stück getobt hatte, und überwand, ohne bleibenden Schaden, die Krankheiten der Zeit. Der lauten Zügellosigkeit des Individuums, das alle gesellschaftlichen Schranken verachtete, machte der Dichter, der sich noch zur Sittenlehre Kants bekennen sollte, unter dem Donner der Gesetze ein Ende.

Schiller drängte wieder in die Grenzen der Menschheit und zur Harmonie zurück. Moor spielt seine Rolle als Prometheus und als Lucifer nicht zu Ende; „dein eigen allein ist die Rache, du bedarfst nicht des Menschen Hand“ — ruft er unterwürfig eben demselben Gotte zu, den er verhöhnt hatte — „aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen und die misshandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers — eines Opfers, das ihre unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet — dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muss für sie des Todes sterben.“

Und wie im Altertum Christus auf den Prometheus, der Gottgesandte auf den Gottestrotzer, folgte, so wendet sich Moor sogar in eigener Person noch zurück zu dem Vater im Himmel, gegen den er gesündigt, oder, um in der Sprache des Dramas zu bleiben, zurück zu den Gesetzen, gegen die er gefehlt hat! Er schüttelt zum Schluss nicht mehr dräuend die Hände gegen den Himmel, sondern ergibt sich, innerlich ausgesöhnt und demütig, der richterlichen Gerechtigkeit. Aus dem Zerstörer ward der Erhalter, aus Catilina doch noch ein Brutus.

Schiller wurde mit dem Typus des Gottesstürmers, mit Prometheus und Satan ganz anders wie alle seine Vorgänger, wie Milton und Klopstock, und viel schneller als sein grösster Nachfolger Byron fertig, der ein Menschenalter später eine solche sittliche Lösung der Sage nicht fand, der immer wieder

von vorne anfing und dem verzweifelten Corsaren eine lange Reihe verwandter Helden bis zum düsteren Manfred und Cain anschloss. Es ist überhaupt auffällig, wie sicher und kräftig sich die deutsche Litteratur mit der Hölle und dem Teufel zu schlagen verstand: denn auch Faust, ein Bruder Karl Moors aus der Sturm- und Drangzeit, jagt schliesslich den Mephisto samt seiner infernalischen Begleitung in die Flucht. Die Räuber aber sind, wie keines der späteren Dramen Schillers, ein leidenschaftlich hinausgeschrieenes Bekenntnis von den Seelenkämpfen seiner Uebergangszeit, die hier auf die Bühne projiziert und für die Anschauung sinnenfällig dargestellt worden waren. Denn unter furchtbaren Katastrophen waren bei diesem Dichter die Ströme in seinem Innern aufgebrochen, bis endlich die Sonne das wilde Wasser wieder beruhigte.

Der Mann, der Moors Gesetzlosigkeiten so tapfer niedergezwungen hatte, der wurde auch ein grosser und segensvoller Erzieher unseres Volkes. Nicht mehr in Kämpfe verwickelt mit der Menschheit, die seinen hohen Wünschen nur so schwach entsprach, widmete Schiller sich fortan der mühevolleren Aufgabe, sie nach seinen Ideen heranzubilden; und diese Absicht war es, die ihm auch das Theater zu einer „moralischen Anstalt“ verklärte.

So haben wir den grossen Epiker Milton an den Thoren der deutschen Litteratur die Wache halten sehen. Die Fülle der Anregungen, die wir von England im 18. Jahrhundert entlehnen mussten, wäre für uns beschämend, wenn später die deutsche klassische Dichtung dem fremden Volke nicht Kapital und Zins in goldener Münze zurückgezahlt hätte. Und Carlyle führte in der That Goethes gewaltige Erbschaft über den Kanal und sättigte mit deutschen Gedanken die englische Kultur dieses Jahrhunderts.

2.
Schiller und Lord Byron.

Wenn in Byrons Piratendichtungen wirklich der Helden-Typus der Schiller'schen Räuber nachdrücklich wiederholt worden ist, — so muss von vorneherein eine tiefere geistige

Verwandtschaft zwischen dem englischen und dem deutschen Dichter bestanden haben. Es waren gewiss bei beiden zeitweise ganz ähnliche Gemütsstimmungen, die gleiche Unzufriedenheit mit der eigenen Person und mit der Welt vorhanden, wenn jeder in seinen Dichtungen zu denselben poetischen Ausdrucksmitteln griff. Beide kamen um die Zeit der französischen Revolution, zu der sich Schiller als Herold noch vor der Reveille, 1781, und Byron 1814, erst nach dem Zapfenstreich einfand; beide waren Weltbürger, Jünger Rousseaus, des Apostels der Freiheit, den Schiller rückhaltlos und offen verehrte, während Byron es oft in falschem Stolz bestritt, mit seinem Lehrer irgend etwas gemein zu haben.

Byron hatte bereits in seinen jugendlichsten Dichtungen, in den „Hours of Idleness“ ein Schiller'sches Werk, den Geisterseher, für die Ballade „The tale of Oscar and Alva“ verwertet und als Quelle denn auch die Geschichte des „Jeronyme and Lorenzo“ aus dem Romane „The Armenian or the Ghostseeer“ dankbar angemerkt. Er konnte noch im Jahre 1817 in Venedig bei Mondenlicht nicht über den Markusplatz gehen, ohne an die geheimnisvollen Worte der Maske aus dem ersten Teil des Geistersehers zu denken: „Um neun Uhr ist er gestorben“. Bei der Beschreibung Venedigs im Childe Harold gesellte er den deutschen Dichter allen denen hinzu, die den litterarischen Ruhm der Stadt mit hatten begründen helfen:

„And Otway, Radcliffe, Schiller, Shakespeare's art
Had stamp'd her image in me“. (Childe Harold. IV, 18.)

Die Sprachstudien, die Byron im selben Jahre 1817 im dortigen armenischen Kloster betrieb, waren gewiss auch nur eine phantastische Nachwirkung der Schiller'schen Erzählung.

Man findet häufig im Auslande die seltsamsten Werke unserer deutschen Litteratur noch lebendig, die daheim schon seit langem keine unmittelbare Wirkung mehr ausüben. Kotzebues Lustspiele werden in England und Hoffmanns Erzählungen in Frankreich noch bis auf den heutigen Tag mit Interesse gelesen; so wurde auch Schillers Roman, der für uns Deutsche bald hinter den späteren grösseren Werken des Dichters verschwand, in England nicht so bald vergessen. Und es war vollends nicht wunderbar, dass der Geisterseher

gerade einen Knaben und Jüngling, wie Byron, leidenschaftlich fesselte. Denn seine Phantasie gab sich nur allzu willig der Narkose dieser geheimnisvollen Erzählung hin; und sein Verstand konnte am Ende noch nicht das über Jahre hinausgedehnte und fein gesponnene Gewebe des Romans übersehen. er nahm die Taschenspielereien für ernsthafte Vorgänge aus der interessanten Welt der Spirits.

Schiller hatte einen „Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrung des menschlichen Geistes“ liefern wollen und deshalb deutlich genug in seinem Werke diejenigen Stellen bezeichnet, wo Wahrheit und Gaukelei einander ablösen. Der junge Byron aber, der fieberhaft den Geistercitationen folgte, kümmerte sich nicht um Schillers Absichten; er sah alles für bare Münze und die magischen Experimente des Sizilianers für wundersame Fakta an, die doch Schiller ruhig und nüchtern genug mit der katholischen Geistlichkeit in Zusammenhang gebracht hatte, die den Helden der Erzählung in ihren Netzen zu fangen sucht. Die Technik der späteren Dichtungen, wo sich die düsteren Helden von einem möglichst farbig gehaltenen Hintergrund abheben, war Byron, als er die „Tale of Alva“ schrieb, noch fremd. Er verlegte deshalb die Sizilianerepisode lieber in den Norden Europas, den er aus der eigenen Anschauung und auch aus den Dichtungen Ossians besser kannte. Aus der Familie des kabbalistisch veranlagten Marchese machte er einen Häuptling mit seinen Söhnen Angus, Oscar und Allan; Antonie ging in Mora und der Stammsitz bei Neapel in ein Schloss vom Clan des Alva am Strande Lona über: lauter Namen aus der Terminologie Ossians, der übrigens auch die Ballade einkleiden musste; denn in den breiten neun Anfangsstrophen fragt Byron gleich nach dem letzten Spross aus dem Geschlecht der Alva und schildert ein graues, verfallenes Schloss, um dann die Erzählung gleichsam aus der Erinnerung hervorzuholen. Er verwertete dazu jene trüben Eindrücke, die er auf seinem eigenen, halb verfallenen Stammsitz, der Newstead Abbey, empfangen hatte [1]).

Der Schluss verläuft wieder in Ossianischer Weise in einer auf Gräbern angestimmten Klage. Byron beginnt die

eigentliche Erzählung bei Oscars und Allans Geburt, die der Vater, Angus, mit Kriegsgesängen und Wildschmäusen feierlich begeht. Die beiden Brüder werden biblisch, wie Kain und Abel und wie Esau und Jakob, vom Dichter unterschieden:

„Dark was the flow of Oscar's hair . . .
His dark eye shone through beams of truth . . .
But Allan's locks were bright and fair . . .
And smooth his words had been from youth.“

Kaum merklich melden sich in Oscars Wesen bereits einige Züge an, die bald noch viel deutlicher in den Charakteristiken des Giaour und des Corsaren wiederkehren sollten:

„and Oscar's bosom scorn'd to fear,
but Oscar's bosom knew to feel.“

In Schillers Novelle verschwindet Jeronymo plötzlich vor der Hochzeit; Byron dagegen schilderte, in jugendlicher Vorliebe für ritterlichen Prunk und für starke Effekte, erst ausführlich alle Vorbereitungen zum Vermählungsfeste der Mora mit Oscar. Die lange Frist von sieben Jahren, die Schiller für die Nachforschungen um den verlornen Bräutigam und für die allmähliche Umstimmung der Braut angesetzt hatte, verringerte Byron auf drei Jahre; er überging die Seelenkämpfe des Mädchens und ihren Widerstand gegen den leidenschaftlichen neuen Freier Allan und verkürzte auch die Unterhandlungen zwischen Vater und Sohn.

Die verschiedenen Abschnitte des Gedichts schliesst Byron viermal refrainartig mit einer lauten Feier; aber der Jubel bei der Hochzeit Moras und Allans wird plötzlich von einer seltsamen Erscheinung gestört: im Geisterseher war es ein Franziskaner, der nun in der „Tale“ zu einem „strangerchief“ geworden ist. Die Stellung des schweigsam an der Säule lehnenden Mannes, der die Freude der Gesellschaft lähmt und alle Gäste wie ein furchtbares Rätsel ängstigst, war von Schiller mit einem zweimal wörtlich wiederkehrenden Satze anschaulich und unheimlich ausgemalt worden: „Der Mönch stand unbeweglich und immer derselbe, einen ernsten und traurigen Blick auf das Brautpaar geheftet . . . Die junge Gräfin allein hing mit stiller Wollust an dem einzigen Gegenstand in der Versammlung, der ihren Gram zu verstehen schien . . Mitter-

nacht war vorüber und öder ward es und immer öder im trüberleuchteten Hochzeitssaal; der Mönch stand unbeweglich, und immer derselbe, einen stillen und traurigen Blick auf das Brautpaar geheftet.“ Byron hatte selbst oft bei fröhlichen Gelegenheiten den trüben, stummen Beobachter gespielt; aber vollends gefiel seinem jugendlichen Sinn in dieser Scene der grelle Blitz aus heiterem Himmel, wenn den alles andere erwartenden Gästen plötzlich die abscheulichen Thaten ihres Wirtes enthüllt werden. Das prägte sich seiner Phantasie so unauslöschlich ein, dass er dieselbe Situation noch bei dem Fest auf Othos Burg im Lara und in dem Drama Werner für die Begegnung des Grafen mit dem Ungarn in der Kirche verwertete.

Wie in Schillers Erzählung, so verlangt auch der Fremde in der Ballade, dass alle auf das Wohl des Verschollenen trinken; das Zittern und Zögern des schuldigen Allan malte Byron rhetorisch aus:

„Thrice did he raise the goblet high,
and thrice his lips refused to taste,
for thrice he caught the stranger's eye,
on his with deadly fury placed,“

bis er das Glas zum letzten Mal erhebt, und:

„Das ist meines Mörders Stimme, rief eine fürchterliche Gestalt, die auf einmal in unsrer Mitte stand mit bluttriefendem Kleide und entstellt von grässlichen Wunden.“ (Schiller).

„'Tis he, I hear my murderer's voice!
Loud shrieks a darkly gleaming form.“
(Byron.)

Bei dieser Katastrophe verpuffte Byron alles, was ihm an poetisch zugkräftigen Mitteln zur Verfügung stand: er löste die Jamben auf und schaltete Binnenreime ein:

„And thrice he smiled, with his eye so wild,
On Angus bending low the knee,
And thrice he frown'd on a chief on the ground;
Whom shivering crowds with horror see.“

Die Erscheinung führte Byron unter Donner und Blitz und viel grausiger als Schiller herbei, weil er noch die Ban-

quoscene des Macbeth hineinverarbeiten wollte. Der Schillersche Bericht hat mit diesem Höhepunkt zugleich auch ein Ende erreicht; der Fremde und der Geist, die in dem Romane ein und dieselbe Person gewesen waren, sind aber in der Ballade wieder getrennt worden. Byron giebt dann zum Schluss noch einige Gedanken über den Brudermord zum Besten und bringt für diese That bereits zwischen den Zeilen eine jener Entschuldigungen an, die er später allen „crimes“ seiner Epen als mildernden Umstand beifügte. Er konnte zwar den Mörder nicht freisprechen, aber dem Dichter fiel schon hier die tragische Verknüpfung zwischen unsern besten Trieben und unsern ruchlosesten Thaten, zwischen der Liebe und der Sünde, auf:

„And Mora's eye could Allan move,
She bade his wounded pride rebel:
Alas! that eyes which beam'd with love
Should urge the soul to deeds of hell.“

Jene Aeusserung des alten Marchese, der sein Geschlecht vor dem Erlöschen bewahren möchte, behielt Byron schon deshalb bei, weil er, der „only son“ einer altadligen Familie, solche Wünsche zu würdigen wusste. Er fühlte es selber wie einen Fluch auf sich lasten; er jammerte vor der Zeit, in den Hours of Idleness, als wäre er von Gott verdammt, zu verdorren: „as the last of my race I must wither alone“, und stimmte auch in der Ballade die Klage über eine solche Heimsuchung wieder an: „his race is run“. Das blieb für Byron eine der Formeln, womit er gern den Tod seiner Helden besiegelte, wenn sich an ihnen und ihrem Geschlecht ein unentrinnbares Verhängnis erfüllte[2]). Darin war etwas von der beklemmenden, schwülen Atmosphäre zu spüren, die damals in Deutschland fast gleichzeitig in den Schicksalstragödien herrschte. Aus dem Schluss der Episode des Geistersehers dagegen, wo Lorenzo seine Sünden einem Geistlichen bekennt, — „die Geständnisse liegen in der Brust des Paters versteckt, der seine letzte Beichte hörte, und kein lebendiger Mensch hat sie erfahren“ — nahm Byron dies Motiv jetzt nicht in die Ballade, aber später in den Giaour hinüber:

„He pass'd — nor of his name and race
Hath left a token or a trace,
Save what the father must not say,
Who shrived him on his dying day."

Die „Tale of Alva" hat gar keinen selbständigen Wert; aber sie charakterisiert die ganze Unbeholfenheit des jungen Byron, der, als er einen eigenen Stil noch nicht gefunden hatte, sich den Inhalt für ein einziges Gedicht noch aus drei fremden Quellen, aus Schiller, Ossian und Shakespeare zusammenschöpfen musste. Es hat selten ein Genie in jungen Jahren so kärgliche Proben seiner Begabung abgelegt. Man kann in der Geschichte und Psychologie der Kunst nur auf Wagner verweisen, dessen zerfahrene erste Arbeiten auch nirgends den künftigen grossen Musiker und Dichter ahnen liessen. Wir begegnen aber bereits in der Ballade einem auffälligen Mangel an selbständig erfindender, frei fabulierender Phantasie — eine Schwäche, die Byron im Laufe seiner langen Kunstübung niemals überwand.

Im Beschreiben und im Wiedererzählen liegt der Reiz und die Kraft der Poesie Byrons; aber Stoffe neu zu schaffen, war ihm nur selten möglich. Eine Stelle aus der Vorrede zu den Jugendgedichten spricht sich darüber allzu deutlich aus: „To produce anything entirely new, in an age so fertile in rhyme, would be an Herculean task, as every subject has already been treated to its utmost extent". Byron wusste also damals, mit 19 Jahren, schon, dass es nichts Neues unter der Sonne gibt; und zwar aus dem einfachen und sehr verständlichen Grunde, weil gerade ihm von der Natur die Organe versagt worden waren, einen neuen Stoff noch zu finden. Solche Erkenntnisse — und in so frühen Jahren! — kommen einem andern Dichter gar nicht in den Sinn, der, mit einer empfänglicheren Einbildungskraft begabt, lieber frisch an der Arbeit schaffen und sich keine Sorgen um das Versiegen seines Materiales machen wird.

Auch im „Lara" hat Schillers Geisterseher noch seine Spuren zurückgelassen. Byron, von Natur zur Mystik neigend, hatte den Anfall, dem der Armenier jede Nacht beim zwölften Glockenschlag erliegt, nicht wieder vergessen. In

der Vermutung Schillers, dass man es hier mit einem Verstorbenen zu thun habe, der nur 23 Stunden unter den Lebenden wandeln darf, wurde Byron durch die Vampyrsagen des Orients bestärkt. Lara besteht nun ganz ähnliche mitternächtliche Krisen wie der Armenier; seine Diener hören einen wilden Schrei und finden den Herrn kalt und starr am Boden liegen, bis er plötzlich aufgeregt zu atmen und fürchterlich zu phantasieren anfängt.

Andere Schiller'sche Einflüsse verraten sich in der „Parisina". Byron war sonst selten den Wünschen seiner Leser entgegengekommen und deshalb durchaus daran gewöhnt, von ihnen missverstanden zu werden. Aber der viele häusliche Verdruss — als er die Parisina schrieb, stand ja die eheliche Katastrophe dicht bevor — hatte seinen Stolz gedämpft; als Gatte musste er am Ende wünschen, dass seine kurzsichtigen Feinde dies neue Epos nicht etwa als Unsittlichkeitsdokument gegen ihn gebrauchen konnten. Deshalb entschuldigte er in der Vorrede ausdrücklich den Incest des herzoglichen Bastards mit der Herzoginmutter, indem er auf die griechischen und auf die alten englischen Dramatiker hinwies, die ähnliche Stoffe behandelt hätten, ebenso wie „Alfieri and Schiller — more recently upon the Continent". Er spielte damit auf das Verhältnis des Don Carlos zur Elisabeth an, verschärfte auch im Anschluss an Schillers Drama den Konflikt der aus Gibbons Werk entlehnten Fabel und machte Parisina zur Braut Hugos, dem sie erst nachträglich vom Vater entrissen sein sollte. Byron, der von den prüden Engländern schon viel albernes Gerede über seine Werke gehört hatte, schwächte dadurch die Immoralität der Erzählung ab; er gab dem Hugo ein natürliches Recht auf das Mädchen, das nur durch einen ungünstigen Zufall plötzlich seine Stiefmutter geworden war. Hugo durfte sich deshalb nach der Entdeckung auch mit guten, freilich nicht erfolgreichen Gründen vor seinem Vater verteidigen. Aber ganz anders wie der planvoll bauende Schiller, gab sich Byron gar keine Mühe, um diese Handlung in sorgfältiger Motivierung verstandesmässig vorzubereiten, oder um die einzelnen Teile der Dichtung organisch in einander zu fügen; über die

Frage, warum die Braut der Werbung des alten Mannes folgte, half er sich leichtsinnig mit einer Bemerkung über die italienischen Sitten hinweg, die in den Zeiten, in denen das Epos spielt, den Eltern das Recht gaben, für die Tochter einen Gatten zu bestimmen. Byrons Azo ist überdies dem Schiller'schen König Philipp nahe verwandt. Beide befinden sich am Ende der Handlung in tragischer Einsamkeit und müssen ihre hohe unangefochtene Stellung mit dem Verzicht auf alle Freuden der Familie teuer bezahlen.

Auch in der Wahl ihrer Themata haben sich Schiller und Byron vielfach getroffen.

Schiller hatte dem Direktor Iffland unter den Neuigkeiten des Herbstes 1784 eine Bearbeitung des Shakespearischen Timon versprochen, die zwar unterblieb; aber dass sich der Dichter länger mit dem Probleme trug, zeigen die aus den nächsten Jahren stammenden Fragmente des „versöhnten Menschenfeindes“, wo freilich das Schlagkräftig-Dramatische philosophisch überwuchert worden und ganz in den überreizten Idealismus der weltverletzten „schönen Seele“ aufgegangen war. Byron gab nun in der Vorrede zu den ersten Haroldgesängen die menschenfeindliche Veranlagung des Childe sowohl wie seiner selbst zu: „The outline which I once meant to fill up for him was, with some exceptions, the sketch of a modern Timon, perhaps a poetical Zeluco“. Es gefiel ihm, dass Timon von Natur gutherzig und blind gegen jeden Fehler der Menschen gewesen sein sollte, die ihn nachher um so undankbarer verrieten. Byron nannte sich selbst „the mildest, meekest of mankind“; er wollte eben seine misanthropische Gesinnung mit der Niederträchtigkeit der Leute, mit denen er verkehrt hatte, entschuldigen und sehnte sich, wie Timon, nach der Einsamkeit der Wüste, „society where none intrudes.“

Auch in ihren ästhetischen Anschauungen begegneten sich die beiden Dichter. Schiller duldete das „Niedrige“ in der bildenden Kunst nur da, wo er sich gleichzeitig durch einen Lachreiz oder durch einen starken Affekt wieder über dasselbe erheben konnte. Aber Schiller war schwer zum

Lachen zu bringen; und die holländischen Bilder mit ihren behaglichen Wohnstuben, dieser ordnungsfreudige, aber kleinliche Sinn, der aus den blinkenden Geschirren sprach, die grotesken niederländischen Bauernfeste, wo Tanz und Rhythmus im fröhlichen Durcheinander ungefüger Körper verloren gehen, die kamen ihm, der die grossen Linien liebte, eher gemein als anmutig vor. Und Byron, der die idealisierenden Formen eines Guercino bewunderte, äusserte sich in seinem Tagebuch ähnlich: „The flemish School, such as I saw it in Flanders, I utterly detested, despised and abhorred, it might be painting, but it was not nature."

Schiller hatte den „Spaziergang" für sein bestes Gedicht erklärt und, bei der Erhebung des Didaktischen in die dichterische Sphäre, von der Möglichkeit eines neuen Stils und von ganz neuen poetischen Entwickelungen geträumt. Ein solches Ideal dämmerte in Byron auf, als er später im Streit mit dem ästhetisierenden Bowles behauptete, dass das, was die grössten Menschen, Sokrates und Jesus, verkündet hätten, nämlich reine Sittlichkeit, auch der allerwürdigste Gegenstand für die Kunst sei: „In my mind the highest of all poetry must be moral truth, — ethical or didactic poetry, whose object is to make men better and wiser ... requires more mind, more wisdom, more power than all the „forests" that even were walked for their description, and all the epics that ever were founded upon fields of battle."

Wie ernst es Byron mit solchen Behauptungen war, zeigen seine satirischen Dichtungen; nicht die entrüstete Streitschrift der English bards, die allzu schneidig pro domo entworfen ward, auch nicht das eifersüchtige Gedicht „the Walz", aber der Beppo und der Don Juan, wo Byron bei voller Herrschaft über sich selbst durch seine unerbittliche Ironie die Menschheit reformieren wollte. Schillers feine Unterscheidung von der pathetisch-strafenden und der scherzhaften Satire*) traf bei Byron, der sich von der einen zur andern durchrang, fast wörtlich zu. Denn Childe Harold

*) Naive und sentimentalische Dichtung.

war, trotz der vielen Naturbeschreibungen, nur eine auf Rousseaus Töne gestimmte Nänie über die verkommene Kultur der Zeit. Der Don Juan aber setzte diese Klagelieder in ein unsterblich strafendes Gelächter um.

Ohne viel über die Kunst nachzudenken, sind dem englischen Dichter doch manche Wahrheiten wie reife Früchte in den Schoss gefallen. Er stand abseits von den Enthusiasten und von den Berufskritikern: er hatte keine Philosophie, weder Kant noch Schiller, studiert, aber er verlangte, ebenso wie sie, dass jeder Dichter sich aus der bunten Menge der Stoffe sorgfältig erst die wirklich poetischen herauszusuchen hat. So bekam denn Byron bald die Seeschule satt, der jedes Ding für ihre Zwecke gut genug war; er fiel grimmig über Wordsworth her, der, erhabene Gegenstände verschmähend, lieber im Abfall des Lebens gewühlt und Esel, Idioten, Waschtröge und blinde Knaben in Reime gebracht hätte. Byron stand hier an einer Grenze seiner Natur; er begriff nicht, dass es nur auf die besondere Begabung ankommt, um auch das Kleine noch mit Poesie zu umgeben. Er war zu stolz, um im Staube zu scharren.

Mit der Neigung Byrons zur Didaxis hing auch seine Verehrung für Pope zusammen, dem er überdies die ersten poetischen Eindrücke verdankte, und dessen sichere Beherrschung der englischen Sprache er staunend anerkannte. Shakespeare dagegen, der auch von Schiller, wie wir wissen, nicht gleich begriffen worden war, verschwand für Byron hinter der Menge der allzu verschiedenartigen Gestalten seiner Dramen. Byron hielt ihn nicht für persönlich genug; die wahre Ursache für solche Zurückhaltung lag jedoch ganz wo anders, nämlich in jener Vielseitigkeit des Wesens, worin Shakespeare dem eintönigen Byron unendlich überlegen war.

Schiller hatte zwar nicht, wie der englische Dichter, die Schweiz bereist, und doch im Tell ein treueres, aus Büchern herausgearbeitetes Bild von diesem Land und seinen Leuten gegeben, als Byron im Manfred aus der persönlichen Anschauung herauszuschaffen vermochte. Statt auf dem Hochgebirge im Schloss eines Sonderlings zu hausen, mischte sich

Schiller unter das Volk und wandelte dessen „schönste Sage“ zu einem dramatischen Gedicht um, während Byron im Manfred bloss seine eigenen dunklen Gemütsstimmungen auszutragen wusste. Schillers Tell spielte bald am Ufer des Sees und bald auf dem Rütli, den von fern das Eisgebirge überragt: ein grosses heiliges Symbol für die Unabhängigkeit der Menschen, die im Thale zu Füssen dieser Berge wohnen; der leidenschaftliche Kampf, den im Tell die Schweizer Nation siegreich gegen herrscherhafte Willkür führt, der strotzt von Leben, während in Byrons Drama alles dem Tod und der Verneinung entgegendrängt.

3.

Der Satan-Typus in Byrons Drama „Werner“ und in den kleineren Epen.

Mit dem Studium des Prometheus[3]) hatte sich Byron schon auf dem College beschäftigt, wo das Drama den Schülern von Harrow dreimal im Jahre zur Lektüre vorgesetzt zu werden pflegte. Die Uebertragung eines Aeschyleischen Chores steht denn auch unter den ersten poetischen Versuchen und eine Rede an den Prometheus unter den reiferen Werken des Dichters aus dem Jahre 1816: „The Prometheus, if not exactly in my plan, has always been so much in my head, that I can easily conceive its influence over all or anything, that I have written“.*)

Mit Milton,[4]) dem „Prince of poets“, war Byron von Jugend auf vertraut; er hatte das Paradise lost vor seinem 20. Jahre mehr als einmal gelesen und noch 1819 dem grossen Dichter in dem poetischen Dekaloge des Don Juan gehuldigt:

„Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope“.

Milton und die Bibel drängten sich auch auffällig in den Stil

*) Brief an Murray 12. X. 1817. in Moore, Letters and Journals, Frankfurt a. M. 1830, p. 347.

der Poesie und der Briefe Byrons hinein. Wie Menschen, die mit einem grösseren wissenschaftlichen oder künstlerischen Problem beschäftigt sind, in wohlverständlicher, aber doch lästiger Einseitigkeit die Welt und das Leben nur zu oft in Beziehung zu ihrem Thema sehen, so wandte auch Byron diese eine riesige Schablone[5]) auf alle möglichen Verhältnisse an.

Die Frage nach der Selbständigkeit des Dichters ist deshalb schwer zu entscheiden. Man möchte von unbewussten Plagiaten reden, wenn man Byron anhaltend unter diesen fremden Einflüssen arbeiten sieht; aber man sollte bedenken, dass solche Werke wie der Prometheus oder das Paradise lost nie einen Menschen derartig beherrschen könnten, wenn dieser nicht selber schon eine Disposition seines Gemüts für den betreffenden Typus mit auf die Welt gebracht hätte.

Byron schrieb sich selber aus, während er andere zu kopieren schien; er hatte das grosse Unglück, dass, als er selbständig wurde, ihm die Originalität seines Charakters litterarisch bereits vorweg genommen war; das musste sich bei ihm um so schlimmer geltend machen, weil er sich bloss nach der einen Seite hin entwickeln und nicht, wie es Aeschylus, Milton und Schiller in ihren übrigen Werken thaten, noch nebenher andere Typen dichterisch ausarbeiten konnte.

Man mag es bedauern, einen Menschen Jahrzehnte hindurch von dieser einzigen trostlosen Idee verfolgt zu sehen, die sich immer neu in ihm wieder gebar und ihm überall in der Natur und Kunst, im Leben und in der Geschichte entgegenstarrte. Sie war das Treibende in ihm, sie war der Schmerz, sie war die Unruhe, an denen er zu leiden hatte; sie trennte ihn von den glücklicheren Menschen, die ohne viele Nebengedanken die Gegenwart froh genossen; sie verbitterte ihm seine Liebe und gab seinem Hass einen roten, infernalischen Schein. Er selber merkte freilich nicht, dass er bloss das geschlagene Opfer einer seinem Gemüte von Anbeginn her aufgedrückten Vorstellung war, und verlegte daher in beschränkter menschlicher Einsicht den Grund seiner Schmerzen in die Uebelstände der Aussenwelt. Das Schicksal hatte ihn schwer genug misshandelt, als es seine Seele mit

dem Gefühl der Erhabenheit plagte und ihn die Dinge stets an Massen messen hiess, die nirgends für diese Erde taugten. Das riss ihn vom menschlichen Verkehr hinweg in die Verbannung und machte ihn innerlich zu dem, was auch ein jeder seiner Helden wurde, zu einem „outlaw“.

Gewiss hat also Byron sich selber in seinen Werken erklärt; aber man missverstand diese Technik und hielt in einem vereinfachten Verfahren den Dichter und seine Helden für eine und dieselbe Person. Das war entschieden falsch; denn Byron verfeinerte und verkleidete in der Poesie sein eigenes Gemütsleben, er gab seinen Helden mehr das, was er heimlich gedacht, gefühlt und gewünscht, als was er je hatte handelnd andere sehen lassen. Viele Träume wurden ausgesponnen, keimhafte Anlagen seiner Seele reiften in den Epen und Dramen aus, aber anderseits waren auch breite Pflanzungen seines wirklichen Lebens in diesen Schöpfungen der Phantasie nicht vertreten und ganz übergangen worden.

Byrons Auffassung geschichtlicher Persönlichkeiten; seine Naturbetrachtung.

Byron zeigte nur für diejenigen unter den Zeitgenossen ein richtiges psychologisches Verständnis, deren Charakter sich in der Richtung der Prometheus-Satan-Linie visieren liess. Napoleon, der in halbgottartigem Ehrgeiz einen Erdteil unterworfen hatte, hielt freilich den Vergleich mit dem Prometheus nicht bis zum Schluss aus und brach zu Byrons Empörung in Fontainebleau ohne die nötige „dignity in fall“ vor seinen Gegnern zusammen. Später, als der Aerger über die unheroische Abdankung verflogen war, drang in dem Dichter die Bewunderung doch wieder durch, und der in St. Helena gefesselte Imperator deckte sich abermals mit dem Promethens vinctus. Ein Fall aus Byrons näherer Umgebung ist vielleicht noch lehrreicher. In dem merkwürdigen, 1811 entstandenen Fragment „To Dives“ schildert Byron einen Menschen, der, mit hohem Geist und auch mit äusseren Gütern begabt, doch Thaten „gainst nature's voice“ verübt haben sollte:

„How wondrous bright thy blooming morn arose!“

...... thy sad noon must close
In scorn and solitude unsought, the worst of woes."

Die Analogie zur Lucifersage — auf den lichten Anfang folgt ein dunkles Ende — liegt auf der Hand. Die Verse waren auf den auch im Childe Harold gefeierten Beckford, den Verfasser des Vathek, gemünzt, mit dem Byron 1809 in Hartford Inn zu Falmouth, freilich ohne den Autor zu sehen, sogar unter einem Dache verweilt hatte. Die Nachricht von Beckfords unnatürlichen Verbrechen, die damals überall besprochen wurden, kam Byron insofern sehr gelegen, als er die lasterhaften Neigungen dieses Mannes aus einem Ueberdruss an all dem Reichtum, der ihn umgab, passend erklären zu können meinte. Geistreich und findig, wie er war, spielte Byron den Anwalt für alle grossen Verbrecher in der Weltgeschichte, dabei auch manchmal wohl von dem Bewusstsein getragen, dass er, der solche Leute samt ihren Thaten so mühelos für das Geständnis auseinander zu legen wusste, dass er ihnen am Ende gar etwas ähnlich sein dürfte. Auch dem Nero gewann er ein ästhetisch gefärbtes Interesse ab; Byron behauptete, dass jeder gross beanlagte Mensch, wenn er seine Ziele einmal erreicht hat, in der darauf folgenden Zeit der Unthätigkeit entweder sich selbst oder andere zu zerstören sucht. Wer darum von unten anfängt und sein ganzes Leben dazu gebraucht, um erst auf jene Höhen hinauf zu gelangen, der kann freilich die Abwege nicht kennen, die demjenigen drohen, der sich immer oben aufgehalten hat. In dieser Qual der Musse, meinte Byron, bildete sich der römische Kaiser zu jenem grausamen Lüstling aus, der die Menschenfackeln anzünden liess. Alles, was in grossen Dimensionen einherstürmte, fand um eben dieser riesenhaften Formen willen den Beifall des Dichters, der unter anderem ein neues Drama über Tiberius und über Richard III. zu schreiben dachte.

Byron betrachtete auch die Natur am liebsten an ihren düsteren, erhabenen Stellen, um dort Anklänge oder gar symbolische Darstellungen der Geschichte von den gefallenen Engeln heraus zu finden. Er redet selten von der Morgenröte, die den Tag verheisst,

aber desto öfter von der Abenddämmerung, der die Nacht folgt. Denn wie dort die Sonne versank, so, meinte er, entschwand auch sein Glück; er blickte ihr thränenden Auges nach; wenn dann die Dunkelheit hereingebrochen war, sah er die Sterne an als eine schöne, aber wundertraurige Schar himmlischer Geschöpfe, die von der Sonne grausam verstossen und in die Nacht verbannt worden waren.

Kam Byron auf seinen Wanderungen an Ruinen vorbei, so sprach ihn die äussere Form, die malerische Unordnung der grünen Blätter und Ranken über den grauen Steinen, wenig an; er gab sich lieber einer ethisch gehaltenen, erhebenden Trauer über den Zusammenbruch solcher mächtiger Bauten hin, deren einstige Grösse er noch aus den Trümmern deutlich zu erkennen glaubte. Durch den Jammer der Gegenwart musste er triumphierend die grosse Vergangenheit hindurch scheinen sehen, wie das bei dem alten Cirkus in Rom — „a noble wreck in ruinous perfection“ — oder wie das beim Ehrenbreitstein am Rhein der Fall war:

„with her shatter'd wall . . .
Yet shows of what she was . . .
. . . those proud roofs bare to Summer's rain.“

Bei den Schlössern in den Thälern Portugals fand Byron:

„yet ruin'd splendour still is lingering there“.

Von dem frischen, gesunden Leben des Augenblicks, von neuem, unzerbröckeltem Gestein wollte er nicht viel wissen. Ein Bauwerk musste gegen das Uebermächtige, gegen die Zeit, erst titanisch gekämpft und sich vor dieser gewaltigen Feindin in grimmigem Trotz gebeugt haben, ehe Byron ihm die poetischen Reize abfangen konnte. Er hätte nicht zu einem Sänger blühender Dynastien gepasst; statt das üppig sich entfaltende englische Vaterland im Liede zu feiern, ging er lieber zu den vormals grossartigen, jetzt aber verfallenen Völkern Südeuropas, denen er mahnend die stolzen Thaten ihrer Ahnen vorsang. Da lag Italien vor ihm in seinem glänzenden Elend:

„decay still impregnate with dignity“.*)

*) Childe Harold 4, 55.

Venedig war in all seinem Leid noch schön, und auf Griechenland ruhte noch der alte heilige Geist von Marathon:

„though fallen — great“.

Diese Länder und Städte waren nur die irdischen Sinnbilder des glücklich-unglücklichen Lucifer, in dessen verhärmten Zügen auch die einstige Seligkeit verstohlen noch nachgeleuchtet hatte. Unter dem Schutz dieser Vorstellung wurde auch Israel, das sonst in Byron's Versen manchen Hieb erhielt, in den Hebrew Melodies getröstet, als er das Volk weinend und verlassen in Babylon der früheren, glücklichen Zeiten gedenken sah.

Den Dichter packte alles in der Natur, was ihm unversöhnlich schien: Abgründe oder zwei Felsen, die wie in schweigendem Hass einander anstarrten; zerklüftete, aber noch widerstandsfähige Berge, und Wasserfälle, die aus riesiger Höhe in die Tiefe stürzten, um unten gebrochen liegen zu bleiben: „low, but mighty still“, „horribly beautiful“. Er fühlte das dringende Bedürfnis, dem grossen Geist in der Natur, wie seinesgleichen, vertraulich zu begegnen, aber er konnte sich selber mit allen seinen Schwächen und menschlichen Unvollkommenheiten draussen nicht vergessen; wo er kaum zu geniessen angefangen hatte, da hörte er bald mit Seufzern wieder auf.

Die Schönheit der Natur, die er in ihren Einzelheiten poetisch genial nachmalte, that ihm weh; er zerriss ihre Harmonie mit seinem Begehren nach nie gewährbaren Dingen; er vermochte sich niemals zu einer bloss anschauenden, ruhigen Freude zu erheben. Es ist deshalb kaum zu verwundern, wenn Byron in seiner Vorliebe für alles Verfallene und Ruinenhafte[a]) auch seine Helden mit einem Trümmerhaufen verglich, wenn der Childe Harold bei seinen Wanderungen auf sich die Formel anwandte: „P r o u d though in d e s o l a t i o n.“

Byrons Jugendlektüre: Vathek. Zeluco.

Aus der Unmenge von Büchern, die Byron in seiner Jugend verschlang, blieben ihm diejenigen besonders lange und gut vertraut, die, wie Beckfords Roman Vathek,

eine Abart des Satansproblems behandelten. Vathek ist ein faustisch gearteter Mohamedaner und mit den himmlischen Geheimnissen wohl vertrauter Astrolog, der, von Verbrechen zu Verbrechen schreitend, nach seinem Tode mit endlosem Kummer und Gewissensbissen bestraft wird. Die traumhaft verworrene Erzählung springt mit Personen und Gegenden willkürlich um und setzt mit der Uebertreibung eines Märchens den umfangreichsten Götter- und Geisterapparat in Bewegung, der die allgemeine Konfusion noch schlimmer macht. Aber alle Ungezogenheiten der verwilderten Phantasie des Dichters werden schliesslich durch ein einziges Kapitel in seinem Buche, durch die ergreifende Schilderung der höllischen Strafen, reichlich gesühnt. Jener Sünder, der in diesem Romane in ruhelosem Hasse durch die unterirdischen Räume wandern und die Hände in tausend Schmerzen gegen seine brennende Brust pressen muss, gab auch für den jungen Byron ein schaurigschönes Schauspiel ab. Der orientalische Hades im Vathek ist in der That voll von furchtbaren Martern. In einer Wartehalle treffen die Seelen zusammen und kauern ängstlich nebeneinander, bis die Herzen plötzlich in Feuer zu erglühen anfangen und sie, die sich früher sündhaft liebten, nun für die Ewigkeit verurteilt sind, einander in Verzweiflung und Abscheu zu fliehen. Der Herrscher des Inferno ist dem Miltonischen Satan nahe verwandt: die edlen Züge sind durch böse Dämpfe angegriffen; in den Augen wohnen Stolz und Verzweiflung, das helle fliessende Haar lässt noch auf den einstigen Engel des Lichts schliessen, und die Stimme klingt mild und wie in tiefer Melancholie gedämpft.

In den Kreis solcher Bücher gehört auch der kümmerliche Roman Zeluco des John Moore, den man geradezu künstlich, d. h. mit den Sinnen des jungen Byron, zu lesen suchen muss, wenn man verstehen will, weshalb dies Werk wie eine Offenbarung auf den Knaben wirkte. Denn was er an merkwürdigen Ansichten in sich selber entwickelt hatte, das glaubte er hier an einem schlagenden Beispiel menschlich erwiesen zu finden. Er schnitt den ordinären Welt- und Lebemann Zeluco zu einer interessanten Persönlichkeit aus, die gar dem Childe Harold noch Porträt sitzen sollte. Kinder

lieben in ihrer Litteratur Verhältnisse voller Moral, in denen vor allem Sünde und Vergeltung stramm miteinander verknüpft sind; die Welt im grossen, die ihnen die Bücher zeigen, soll das Abbild ihrer eigenen kleinen Welt sein, wo sie ja auf jeden ihrer Fehler eine schmerzhafte Korrektur von seiten der wachsamen Erwachsenen zu erwarten haben. Zeluco wurde nun für seine Uebelthaten vom Schicksal mit äusserem und innerem Unglück zur Genugthuung des jungen Byron bestraft. Die erhabene Unzufriedenheit Satans erscheint hier freilich in eine gewöhnliche Unruhe übersetzt; der kleine Byron aber durfte beides noch miteinander verwechseln. Zeluco ist zwar mit irdischen Gütern reich gesegnet, aber doch noch nicht zufrieden, woraus Byron folgern konnte, dass Glück und Unglück nicht mit den äusseren Verhältnissen identisch sind, und dass sich der Mensch, mit andern Worten, Himmel und Hölle selber zu schaffen hat. Zeluco besitzt eine schöne Gestalt, aber was andrè schmückt — die Kühnheit und die Tapferkeit — missbraucht er, wie Lucifer, zu seinem eigenen und zu anderer Unglück. Wie viele muntre, junge und lesebegierige Engländer mögen dies Buch gelesen und später wieder vergessen haben; aber Byron sah diese schwächlichen Beschreibungen als Biographien seiner selbst an. Ueberdies war seine Lesewut in jungen Jahren kaum zu erschöpfen, weil er sich bei seinem sonst ungeselligen Wesen auf den Umgang mit Büchern mehr als andre Knaben angewiesen fand. Dort, im Reich der Phantasie, verkehrte Byron mit Menschen, die sich vorteilhaft von seiner verständnislosen Umgebung unterschieden, d. h. die sich ebenso merkwürdig, ja verschroben wie er selbst benahmen; und das war es, was ihm den Zeluco so besonders lieb machte. Er gestaltete später auch sein eigenes Leben, freilich mehr in der Einbildung als in der Wirklichkeit, zu einer Satanais; es gefiel ihm, vor den Leuten mit der Rolle eines Verbrechers und Wüstlings prahlen zu können, der sich bei allem wilden Treiben doch in der Seele unglücklich fühlt. In dem unscheinbaren, nicht n a c h 1807 entstandenen Gedicht „To a Lady“ und in den Versen:

„I would, I were a careless child“

in den Hours of Idleness sind die ersten Zeugnisse für diese theaterhafte Neigung des Dichters enthalten. Denn von einem geliebten Mädchen betrogen, verliert er angeblich jede Kontrolle über sich selbst:

„For once my soul like thine was pure“.

Er will seine Verzweiflung vino et venere vergessen:

„My heart no more can rest with any,
But what it sought in thee alone,
Attempts, alas! to find in many!“

Aeusserlich wohl gar tonangebend im Kreise wüster Gesellen, ist der Jüngling an der „busy scene of splendid woe“ mit seinem Herzen darum doch nicht beteiligt. Die Vergnügungen bilden für ihn eben nur das Mittel zu dem höheren Zweck der Selbsttäuschung.

In den Strophen, die Byron im Sommer 1806 einem schönen Quäkermädchen widmete, meldete sich bereits in dem Schlussgebet „immortal grief“ an, jener Kummer, der fortan in seinen Gedichten schluchzen sollte:

„May that fair bosom never know
What 'tis to feel the restless woe,
Which strings the soul with vain regret
Of him, who never can forget“.

Diese auffälligen Stimmungen, die in dem Gemütsleben des Dichters seit dem 19. und 20. Jahre, wo er zum Jüngling ausgewachsen war, fast verheerend um sich griffen, stehen ohne Zweifel in irgend einem Zusammenhang mit seiner natürlichen Entwicklung. Die Uebergangsperiode war bei ihm von andern und tieferen psychischen Erschütterungen begleitet gewesen, als man gewöhnlich vorauszusetzen pflegt. Die vielen Leidenschaften seiner Jugend verschmolzen später in seiner Erinnerung zu einer einzigen grossen und heftigen Liebe. Wenn der Mann dann die trostlose Abgestumpftheit und Langeweile, die er so oft empfand, den vergangenen, hold erregten Zeiten gegenüberstellte, so waren damit eben jene wunderbaren glücklichen Tage der Sehnsucht aus dem Vorfrühling seines Lebens gemeint, die er so gern unmässiger Weise auf ein ganzes Menschenalter lang ausgedehnt hätte, und für deren Verlust ihm niemals genügender Ersatz

geworden war. Noch ein Knabe, hatte Byron schon vor aller körperlichen Reife den grenzenlosen Enthusiasmus der Liebe erfahren; er fand sich später als Jüngling und Mann bitterlich enttäuscht, wo in andern diese Empfindungen doch erst recht erwachen, wo aber die Natur in der Hingabe zugleich mit Seele und Leib gütig die allzu masslose Schwärmerei zu beschränken weiss. Als er aus den jungen Jahren in ein reiferes Alter schritt, da meinte er ein Paradies verloren zu haben: „It was one of the deadliest and heaviest feelings of my life to feel that I was no longer a boy". Dieser Wahn war eins der vielen psychologischen Phänomene seines Lebens, denen man ein besonderes Kapitel schuldet.

Schillers Räuber. Miss Lee: Germans Tale. Byron: Werner.

Schillers Räuber hatte Byron in seiner litterarischen Umgebung vielfach erwähnen hören. Ebenderselbe Lord Woodhousely,*) der dem jungen Anfänger 1807 einige ermunternde Worte über die „early poems" schrieb, hatte 1792 die Räuber übersetzt und in Schottland verbreitet. Byron kannte auch in Campbells vielbewunderten „Pleasures of Hope" die Stelle:

„How generous worth sublimes
The robber Moor and pleads for all his crimes!"

Zum „Corsair" trug Byron eine längere Anmerkung über eine mexikanische Bande nach, wie er sie in einer amerikanischen Zeitung beschrieben fand: „The chief of this horde, like Charles de Moor had mixed with his many vices some virtues". Von einer eigentlichen Lektüre der Räuber ist dagegen in Byrons Tagebuch erst zwei Monate nach der Veröffentlichung des Corsaren die Rede: „Redde the robbers, but Fiesko is better. 20. II. 1814". Man müsste am Ende also doch den Zusammenhang von Schillers und Byrons Dichtungen abweisen und für die vielen Aehnlichkeiten der Räuber und Piraten den blossen Zufall verantwortlich machen, wenn nicht eine kleine englische Novelle, die Byron schon

*) Vgl. Elze, Lord Byron, 3. Aufl., S. 63.

1802 zum erstenmale gelesen hatte, zwischen Deutschland und England, zwischen Schiller und Byron vermittelte: „This tale made a deep impression upon me, and may indeed be said to contain the germ of much that I have since written".*) Es war die von der Schriftstellerin Miss Harriet Lee verfasste Germans Tale, eine Novelle aus der Masse jener Schriften, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts dem Geisterseher und den Räubern gefolgt waren. Diese parasitischen Dichtungen sind heute verschollen, aber mit ihrer grossen Zahl**) beweisen sie doch schlagend, wie mächtig Schiller seine Leser beeinflusst hatte, denen so matte Auf- und Nachgüsse noch schmecken sollten. Miss Lee schaffte den Stoff der Räuber vom Kontinent nach ihrer heimatlichen Insel hinüber. Sie trug ihre Geschichte chronikalisch und mit einer trockenen Umständlichkeit auf, vermengte das Wichtige mit dem Nebensächlichen und gruppierte künstlerisch so ungleich wie möglich. Dabei that sie manchen fromm-jüngferlichen Augenaufschlag; denn das biblische Thema von der väterlichen Schuld, die bis ins dritte und vierte Glied heimgesucht werden muss, gab das eine Motiv ihrer Erzählung ab; romantisches Räuberleben und Vergeltungsscenen im Sinne des Geistersehers dagegen waren von dieser Schriftstellerin aus Schillerschen Anleihen bestritten. Karl Moors Schicksale wurden von ihr roh und äusserlich gleich an zwei Personen der Tale wiederholt — wie ja schwächliche Nachahmer von jeher das, was sie an ihrer Vorlage besonders interessierte, ungehörig breit zu schlagen pflegten. Zuerst wird ein gewisser Kruitzner — dieser Mann ist das Pseudonym für den Grafen Siegendorf junior — von seinem Vater, Siegendorf senior, verstossen. Was in den Räubern die Intrigue des Bruders fertig gebracht hatte, zieht sich der Held dieser Novelle, ein total missleiteter Mensch, durch seine Laster und seinen Stolz zu. Später mischt sich noch ein schleichender Vetter, der sich harmloser als Franz Moor benimmt, hinein; durch günstige Umstände gelangt aber Kruitzner wieder in den Besitz des Erbes und

*) Vgl. Vorrede zum Werner.
**) Goedeke, Grundriss, § 279.

des alten adligen Namens seiner Familie. Die Geschichte Kruitzners, der also inzwischen rehabilitiert und Graf von Siegendorf geworden ist, wiederholt sich — und das war der zweite und für Byron wichtigere Teil der Erzählung — an seinem Sohne Konrad, der sich im geheimen zum Chef einer verworfenen Räuberbande gemacht hat. Er war es auch, der jenen bösen Vetter seines Vaters heimlich aus dem Weg geräumt hatte. Das Gerücht wird in das Schloss des Alten getragen, dass in der Umgegend ein Brigant haust, der mit seiner fürstlichen Geburt, mit seinen hohen Talenten und Kenntnissen die zauberhafte Gabe verbindet, alle Menschen durch die blosse Macht seiner Persönlichkeit für sich einzunehmen. Seine Kraft und Kühnheit wie seine Ausschweifungen suchen ihres Gleichen. Das war Karl Moor, wie er leibte und lebte, im Kleid des jungen Konrad von Siegendorf. Die Scene der Novelle, die, statt im siebenjährigen, im dreissigjährigen Kriege spielt, liegt in Böhmen und in der Lausitz. Die Entlarvung Konrads wird dann nach der Methode des Geistersehers, durch einen geheimnisvoll hinzutretenden Fremden, einen Ungarn, zu stande gebracht.

Byron verwertete die Erzählung schon als vierzehnjähriger Knabe 1802 in einem Drama, das er nachher leider verbrannte. In dieser Tragödie „Ulric and Ilvina“ wird er sich selber in der Rolle des Räubers und seine junge zwölfjährige Liebe, Margaretha Parker, als Ilvina dargestellt haben. Im Jahre 1815 begann er die Germans Tale abermals dramatisch auszubauen, um die Arbeit schon nach dem ersten Akt liegen zu lassen. In Italien, wo ihm seine englischen Papiere nicht zur Verfügung standen, schrieb er den Anfang 1821 frisch aus dem Gedächtnis wieder ab und fügte vier neue Akte hinzu. Das Ganze „Werner or the Inheritance“ war im Januar 1822 beendet. Das Drama steht demnach mit Byrons epischen Dichtungen aus den Jahren 1813—16, die den Räubertypus behandeln, in engem Zusammenhang; es weicht auch zeitlich nur s c h e i n b a r von ihnen ab, weil es bereits 1815, ja lange vorher schon, in der Phantasie des Dichters ausgetragen worden war. Der Werner und die englisch-deutsche Novelle, die Germans Tale, stimmen denn auch bis in Einzelheiten über-

ein. Den alten Kruitzner machte Byron mit dem Titelnamen zum ersten, den Konrad*) dagegen als **Ulrich** zum zweiten Helden seines Stückes. Im Ulrich[7]) griff Byron das Problem der wilden, kraftstrotzenden Naturen auf, die sich in aufgeregten, kriegerischen Zeiten als grosse und gute Helden und als die Wohlthäter und Retter ihres Volkes verdient machen könnten, die sich aber im Frieden unwillkürlich falsche Ziele setzen und dadurch zu Verbrechern werden. Das war wieder nur eine Spezialanwendung der Tragik Satans.

Das Verbrechen Ulrichs entspringt letzten Grundes einem edlen Motiv, einem Ueberschuss an Kraft. Ebenso hatte sich Karl Moor gedehnt und vergebens in der Stagnation seiner Zeit nach einer würdigen Arbeit gesucht. Solche Menschen, die eher herrschen als gehorchen sollten, gründen sich nun ein Königreich für sich, das aber, von der Welt nicht sanktioniert, zu einer tragischen Karikatur der Wirklichkeit wird. Satans Fürstentum liegt in der Hölle, Karl Moor und Ulrich werden die Despoten über einen kleinen, angefeindeten Verband von Räubern. Byron schob in das Drama eine einzige neue Gestalt, Ida, die Tochter des ermordeten Vetters, ein. Der alte Siegendorf setzt sich nun nach dem Rezepte Shakespeares im Romeo und Julie die Idee in den Kopf, dass die Kinder der beiden verfeindeten Häuser, Ulrich und Ida, einander lieben müssten, um durch dies energische Mittel den alten Hass auszulöschen. Aber Ulrich hat ja selber den Vater des Mädchens getötet, und er gesteht das der liebenden Braut, die — so muss man annehmen — an dieser Botschaft kläglich gebrochenen Herzens zu Grunde geht. Nur in der deutlichen Behandlung gesetzlicher und sittlicher Fragen zeigt sich Byron schon in diesem Drama bedenklich schwach. Wenn Stralenheim, der dem Vetter sein Hab und Gut nehmen will, von dem alten Siegendorf-Werner bei günstiger Gelegenheit beraubt und nachher von dem jungen Siegendorf-Ulrich erschlagen wird, so sind beide Akte durch die Notwehr des Kampfes gerechtfertigt, weil der gierige Stralenheim die Feindseligkeiten gegen die Verwandten er-

*) Der Name kehrt dann im „Corsair" wieder: „Lord Conrad".

öffnet hatte. Statt dessen macht der Sohn seinem Vater und später der Vater, als er von seinem hinterlistigen Feind befreit ist, wieder seinem Sohne und sich selber wegen der Ermordung die bittersten Vorwürfe. Den Ulrich überkommt plötzlich gar ein nervöses Grausen vor dem vergossenen Blut, wie es Byron der Lady Macbeth abgesehen hatte.

Das Räuberleben ist in dem Drama noch hinter die Kulissen verlegt; es wird zwar mit Worten beschrieben, aber doch in keiner Scene selber auf die Bühne gebracht.

Giaour. Bride of Abydos.

Ebenso vorsichtig wie im Drama, behandelte Byron das Räuberunwesen auch in dem ersten seiner kleineren Epen, im Giaour. Es verlautet bloss, dass der Held dieser Dichtung wohl mit wüsten Gesellen gehaust, gebrandschatzt und gemordet hat, ehe er seine wilden Thaten in einem Kloster beschliesst. Wenn man die Erzählung näher prüft, erscheint sie freilich lange nicht so geheimnisvoll, wie Byron wünschen mochte. Ueber das „crime“ des Giaour müssen wir vor allem ins reine zu kommen suchen, schon um die Fabel der späteren, bedeutenderen Werke zu verstehen. Der Inhalt der Dichtung lautet kurz zusammengedrängt folgendermassen:

Der Giaour hat Leila, die Lieblingssklavin eines Pascha Hassan, entführen wollen. Das Mädchen wird von ihrem rechtmässigen, eifersüchtigen Herrn des Treubruchs beschuldigt und deshalb ertränkt. Da ersticht der Giaour den Hassan, den Mörder der Geliebten, um von diesen Ereignissen an bis zu seinem Tode selber ein freud- und friedeloses Leben zu führen. Die bitteren Vorwürfe, die sich der Giaour macht, laufen auf die eine richtige Thatsache hinaus, dass nicht der Pascha, sondern e r es war, der eigentlich mit seiner L e i d e n s c h a f t den Tod der Leila veranlasst hat: das geliebte Mädchen ist unschuldig gestorben.

In überfeiner, falscher Empfindlichkeit wollen also Byron und der Giaour nicht zugeben, dass die Liebe der Geschlechter doch ein Entgegenkommen von b e i d e n Seiten, auch vom

Weibe, bedingt, dass Leila demnach, wenn sie den Hassan betrog, um mit ihm, dem Giaour, von dannen zu ziehen, auf die möglichen Folgen einer solchen Handlung und auf Todesstrafe im Falle der Entdeckung von Rechts wegen gefasst sein musste. Das Byron'sche Liebesgefühl schwelgte aber gerade in einem halb schwärmerischen, halb ritterlichen Eintreten für das schwächere Weib, das seine Thaten gar nicht selber zu verantworten braucht: der Mann nimmt in dieser Erzählung, als der intellektuelle Urheber, die volle Schuld für den Tod des Weibes freiwillig auf sich: „Not mine the act, but I the cause". Die Verwüstung, die darnach in seiner Seele um sich griff, ist nur aus dem quälenden Gedanken an diese eingebildete Schuld zu verstehen; nun erst stürzt sich der Giaour in wirkliche Sünden hinein und artet, um sich und seine traurigen Liebesschicksale zu vergessen, im weiteren Verlauf der Erzählung in der That zu einem grossen Verbrecher aus. Er gesteht sein Elend niemandem ein und verzichtet selbst noch in der Todesstunde auf das Mitleid der Mönche, denen er wie ein gefallener Engel erscheint.[8]) Denn seine Schmerzen und seine verschwiegenen, verruchten Thaten recken sich über die kleinen, bald bereuten und bald wieder verziehenen Sünden der gewöhnlichen Menschen viel zu gigantisch hinweg, als dass sie durch ein Bekenntnis etwa geschmälert werden sollten. Einer solchen abenteuerlichen Figur, wie dieser Giaour es war, wurde desto mehr Mitgefühl von den Lesern und in erster Linie von den Frauen entgegengebracht. Der Beifall glich dem Enthusiasmus, der einige Jahrzehnte vorher in Deutschland den Abbadona umbrandet hatte. Es wäre eine dankbare Aufgabe, auf den verschiedenen Stationen der Lucifersage bei Klopstock, Schiller und Byron einmal jeweilen die Empfänglichkeit der Leser für die betreffende Dichtung und die mehr oder minder erhitzte Temperatur der zeitgenössischen Umgebung zu studieren.

Byron berief sich, geradeso wie Klopstock auf seine wenigen Edlen, gern auf die Auserlesenen, die mit ihm sich nicht scheuten, den merkwürdigen Helden seiner Dichtungen bis auf den schwer zugänglichen Grund der Seele zu blicken; er schloss dagegen den gemeinen Mann, der nach dem blossen

Schein urteilte, rücksichtslos von vorneherein von diesem Heiligtume aus:

„The common crowd but see the gloom
Of wayward deeds and fitting doom;
The close observer can espy
A noble soul and lineage high.“

Die äussere Charakteristik der Helden Byrons ist bald erschöpft; scharfe Brauen, fahle Wangen, dunkle Haare über einer von Sorgen durchfurchten Stirn, ein schwarzer Bart und trotzig aufgeworfene Lippen, Gesichter, wie sie von Ribera mit harten Lichtern und tiefen Schatten, mit schroffen und verzehrten Zügen von einem düsteren Hintergrunde abgehoben sind; es fehlt der Dämmerschein, der auf den Bildern Rembrandts ein Antlitz so weich, aber lebensvoll zu umlagern pflegt. Die Augen sind unruhig und lähmen und erschrecken zugleich den Beobachter. Aber noch einseitiger schilderte Byron die Frauen seiner Dichtungen. Die Leila bleibt für uns bis auf die schwarzen Gazellenaugen und das hyacinthene, gelockte Haar ganz undeutlich. Alle anderen Merkmale der Gestalt werden von der Verklärung, in welcher der Liebende ihrer gedenkt, bis zur Unkenntlichkeit überstrahlt. Diese höchste Schönheit lässt sich nicht schildern; der Giaour, der von dem Mädchen als dem „Morgenstern seiner Erinnerung“ spricht, weiss gar nicht mehr, durch welche besonderen Reize seine Liebesempfindungen einst gerade von diesem Weibe ausgelöst worden waren, und begnügt sich mit allgemeinen Umschreibungen des damaligen überseligen Zustandes.

Byron wickelt seine Erzählung von rückwärts auf: er wirft dem Leser zum voraus eine Menge dunkler Andeutungen hin, die entweder gar nicht oder erst im weiteren Verlauf der Dichtung wieder aufgenommen werden. Und wie der Charakter des Helden, so wild, bruchstückartig und versprengt erscheint die ganze Erzählung. Einzelne Momente nur werden von der Dichtung festgehalten, die weder zu einem Gipfel aufsteigt noch sich ruhig zu senken vermag. Ein Reiter, der in hastiger Geberde vorbeijagt: dies flüchtige Bild reizt

unsere Phantasie; wir sollen darüber nachdenken, was jene Gesten bedeuten. Nun reihen sich die Episoden unregelmässig an: erst wird erläutert, wodurch jener wilde Ritt des Giaour veranlasst wurde, und dann erzählt, was darauf folgte. Byron gibt bloss die Fasern seiner Geschichte in der verschwiegenen prahlerischen Vorspiegelung, dass er noch viel mehr sagen könnte, wenn er nur wollte. Aber über das, was die Punkte und leeren Stellen in diesen torsoartigen Gedichten eigentlich bedeuteten, war er bei seiner schwächlichen Erfindungsgabe ganz entschieden selbst nicht unterrichtet.

Mit einer landschaftlichen Beschreibung wird das Gedicht eingeleitet; an dem Grabe des Themistokles, das über das Meer hinblickt, dachte Byron an die zukünftige Auferstehung Griechenlands. In diesem Werke, 1813, läuteten schon die Glocken an, die erst 1824 zum offenen Sturm gegen die Türkei riefen. Ueberhaupt lösen sich Byrons Epen meistens erst von der Landschaft ab: die Hauptsache war und blieb für diesen Dichter der geographische Boden, den er besser zu individualisieren verstand als die Menschen, die unter allen Himmelsstrichen nur in derselben eintönigen Weise reden. In den Epen zeigte sich deutlich der Einfluss von Byrons Wanderungen im Orient. Der geheime Reiz dieser Dichtungen lag ja in der überraschend glücklichen Verschmelzung nord- und südländischer Kolorite. Die Helden stammen zwar aus der schwermütigen Heimat Ossians, und über sie alle weht etwas von der leidvollen Stimmung des Fliegenden Holländers; aber Byron that mehr als Ossian, der Menschen und Landschaft auf ein und denselben melancholischen Grundton gestimmt hatte; er liess um die ernsten, bleichen Gestalten üppige Rosen aus dem Süden ranken und von Nachtigallen ein helles Ja in allen Hohn und in alle Lebensverneinung schmettern. Am Ende war diese merkwürdige Verbindung nur der künstlerische Ausdruck seiner eigenen rätselhaft gemischten Natur, die schwerfällig und lebhaft, gallig und ausgelassen zugleich war. Erst allmählich fing die Pracht zu bleichen an, die in diesen türkischen Erzählungen in tiefen [illegible]en stand, — bis sich im Manfred die Umgebung wieder

dem trüben Helden angepasst und sich der Sommer der wärmeren Zonen in den ewigen Winter der Hochalpen verwandelt hatte.

In dem zweiten der kleineren Epen, in der „Braut von Abydos“, ist zum ersten Male unumwunden von Piraten die Rede; die Fabel klingt wieder an die Germans Tale an: der junge Selim lebt am Hofe seines Oheims Jaffir, der Selims Vater erschlagen hatte. Selim ist ein anscheinend verweichlichter, unkriegerischer Jüngling, der im geheimen doch eine Seeräuberbande gebildet hat, um den Tod seines Vaters zu rächen. Als der Oheim den Neffen der Feigheit beschuldigt hat, enthüllt sich dieser als Pirat, entführt Jaffirs Tochter Suleika und fällt später im rühmlichen Kampfe mit seinem Todfeind.

Die Vorliebe gerade für die Piraten lässt sich bei Byron aus manchen Ursachen begreifen. Er hatte schon in früher Jugend überhaupt einen Hang zum Kriegerischen gezeigt und starb schliesslich ja auch, wie wenn es ihn dazu gedrängt hätte: ein Führer im Felde. — Byron sah die Piraten, wie Schiller einst die Räuber, in poetischer Beleuchtung vor sich. Das Meer war überdies dem Engländer besonders lieb, der es von Gott zu eigenstem Besitz bekommen zu haben meinte, und der auf dem Wasser fröhlich „Britannia rule the waves“ anstimmte. Das Verlangen nach Streit, den die Piratenführer in diesen Epen nicht um des Erwerbes, sondern um des frischen Waffengangs willen anfangen möchten, war einem so gewandten, schlagfertigen Manne wie Byron ganz verständlich. Der rasche Wechsel des Aufenthaltsortes, die Unabhängigkeit von den Menschen, die das Leben auf der See mit sich bringt, schienen überdies dem streiflustigen Dichter begehrenswert, der selber sich an keinem Orte lange befreunden und überall bloss den Reiz der Neuheit kosten wollte. Er war ja auch ein Wanderer der Meere und konnte deshalb ohne viel Umstände die Räuberbande aus den Wäldern hinaus auf die hohe See verlegen.

Corsair.

Was sich früher zwischen dem Giaour, Leila und Hassan abgespielt hatte, wiederholte sich im „Corsair“ mit geringen Aenderungen zwischen Konrad, Gülnare und Seyd. Das Mädchen geht beidemale von dem alten Manne weg, an den sie gesetzlich gebunden war, hinüber zu dem jugendlicheren Helden, den sie aus freier Wahl geliebt hatte. Um dem Konrad zu folgen, tötet Gülnare den Seyd; aber Konrad liebt schon eine andere, Medora, die ihm freilich der Tod allzu früh raubt. Nach dem Verlust der Geliebten scheint er seelisch zu Grunde gehen zu sollen, aber weder über sein, noch über Gülnares Ende spricht sich der Dichter deutlicher aus.

Im Charakter des Corsaren ist nun dieselbe Wandlung aus dem Milden, Guten und Frommen ins Wilde, Verbitterte und Groteske wie beim Satan und bei Karl Moor vor sich gegangen. Die Menschen wollten Konrads argloses und reines Wesen, das er anfänglich gezeigt hatte, nicht unter sich dulden. Deshalb verfluchte er Gott und Tugend und wurde nun noch schlechter als die andern, zur Strafe dafür, dass vorher seine edleren Anlagen verkannt worden waren. Die Welt ist deshalb selber mit schuld an seinen bösen Thaten. Er war zu stolz, um länger vor ihr den Narren zu spielen, und betrat den Pfad der Sünde mit um so gewaltigeren, alle übrigen weit zurücklassenden Schritten. Aber, während der Corsar das ganze menschliche Geschlecht hasst, macht er eine einzige Ausnahme und nährt eine desto glühendere Leidenschaft für Medora. Die Triebe, die den normalen Menschen sonst zu seinesgleichen, zu Freunden und zur Familie ziehen, sind bei diesem Manne unterbunden worden. Er ist wunderlich konstruiert: auf der einen Seite die starke Liebe und auf der andern die furchtbarste Gleichgiltigkeit; einer einzigen Tugend setzt der Corsar, wie Byron zu sagen pflegte, tausend Verbrechen entgegen.

Die Autorität Konrads inmitten seiner Leute stützt sich auf berechnete Zurückhaltung: er spricht wenig, um mehr zu handeln; er gibt mit blossen Winken Befehle und bändigt durch seine Mienen jeden Widerspruch. Er nimmt vor seinen Untergebenen dieselbe königliche Stellung ein, die Satan

unter den höllischen Dämonen behauptete.[10]) Die Piratenbande raubt und mordet unbedenklich und gewissenlos, während ihr Führer im stillen seufzt unter der Verantwortlichkeit, die er seiner Seele mit diesem schlimmen Berufe aufgeladen hat. Er bleibt den gemeinsamen Gelagen fern; er lebt, um sich selber zu kasteien, bedürfnislos dahin und verrät den Leuten in keiner Regung des Antlitzes seine innersten Gedanken, um ihnen recht geheimnisvoll und gross zu erscheinen. Es war die Technik Napoleons, der auf die angeborene Kenntnis vom menschlichen Herzen und auf das Geschick, die Phantasie mystisch zu reizen, seinen ungeheuerlichen persönlichen Einfluss begründet hatte.[11]) Solche Manieren, die Byron instinktiv durchschaute, wurden auf die Seefürsten der Dichtung übertragen. Das stoische Ideal, Ruhe bei tiefen Bewegungen zu erheucheln, stand ebenfalls diesen Helden vor Augen, die sich wie Satan ihrer Thränen schämen.

Der Corsar bildet in seiner Art einen Mikrokosmus; er weiss sich mit herrschaftlichen Rechten über seine Seele ausgerüstet, aus der er selber, ohne nach Gott und Teufel zu fragen, einen Himmel oder eine Hölle macht; er ist der Fleisch gewordene und nirgends beschränkte freie Wille, er ist die Verkörperung von Byrons Dogma, der unter höchster menschlicher Würde immer die Selbstbestimmung, d. h. eine in Willkür ausartende Freiheit verstanden hatte. Darum setzt sich der Corsar auch gegen jeden Einspruch, selbst gegen Gott, zur Wehr. Weil er aber den Kampf nicht körperlich durchführen und wie die Titanen den Ossa nicht auf den Pelion türmen kann, verschanzt er sich trotzig in der Burg seiner uneinnehmbaren Seele.

Auch wenn er Gutes stiftet, thut es der Corsar ganz gewiss nicht um des Guten selber willen, sondern, weil ihm die Laune gerade gebot, einmal gut zu handeln. Wie Byron für schlechte Thaten die edlen Ursachen aufdeckte, so legte er umgekehrt guten Thaten gern ichsüchtige Regungen und Launen zu Grunde. So kam in seinen Helden eine Zeit zu Worte, der Napoleon das schlimmste Beispiel persönlicher Willkür gezeigt hatte. Der Stellung der Menschen aber zu Gott gab Byron eine eigentümliche Wendung: er machte die

Erde zu einer Arena, wo wir als Gladiatoren im Kampf mit dem Schicksal zu einem frevlen Schauspiel für die Gottheit dienen müssen [12]).

Lara, Siege of Corinth, Parisina. — Ausläufer des Piratentypus.

Die Windharfentechnik Byrons, der seine Erzählungen in wilden, aber von langen Pausen unterbrochenen Tönen vorzutragen liebte, zeigt sich im „Lara" fast unerträglich manieriert. Der Leser bleibt über alle Personen der Handlung im unklaren; geheimnisvolle Andeutungen fallen, und fremde Bücher und fremde Leute werden erwähnt. Aber warum zog Lara eigentlich in die Ferne? Hatte er in seiner Jugend eine That begangen, die er vor sich und andern nicht verantworten konnte? Und warum kam er überhaupt zurück? Um etwa den Folgen eines neuen, draussen verübten Verbrechens zu entgehen? Genug, dass Lara zweimal ein Rebellenleben führt, erst in der Fremde und dann nach der Rückkehr im Kampfe mit jenem einheimischen Fürsten, gegen den er alle Exilierten des Landes unter die Fahnen ruft. Wir mögen die verworrenen Vorgänge so deuten, dass Lara das Mädchen, welches ihm unter der Maske eines Pagen gefolgt war, einst widerstrebenden Verwandten, einem ungeliebten Bräutigam oder Herren à la Pascha oder Seyd entrissen hat, und dass dann für diese That der geheimnisvolle Ezzelin Rechenschaft fordert, der Lara durch die Ermordung des lästigen Mahners auszuweichen sucht. Lara war ursprünglich ebenso ideal veranlagt wie der Corsar; er hatte erst, als er seine Träumereien vom Guten nirgends verwirklicht sah, das sittliche Gleichgewicht verloren. Allzu früh nach dem Tode des Vaters selbständig, durfte er schon den Herrn in einem Alter spielen, wo andre noch gehorchen müssen. Um jenes holde Recht des Kindes, sich sorglos, vertraulich von seinen Eltern leiten zu lassen, war ja auch der Dichter Byron vom Schicksal grausam verkürzt worden. Menschenscheu umgibt sich Lara zu Hause mit einem Zubehör seltsamer unfreundlicher Dinge: der ungastliche Mann hasst die Musik, er wacht in der Nacht, redet in seltsamen Lauten, und macht sich auf alle mögliche

Weise für seine Umgebung ungeniessbar. Ja, er ist ein Magier, wie es später Manfred wurde.

In der „Siege of Corinth" ging die litterarische Knospung in der Weise vor sich, dass ein einzelner Charakterzug, das Rachsüchtige, aus dem Heldentypus Byrons abgelöst und in einer eigenen Dichtung selbständig gemacht wurde. Denn Alp will in dieser Erzählung am Christengotte und an den Menschen Vergeltung dafür nehmen, dass sie ihm das Mädchen, welches er liebte, vorenthalten haben. Er wechselt Glauben und Vaterland, um als Geächteter und Renegat nun rücksichtslos die Forderungen seines Hasses beitreiben zu können. Seine Rache bewegt sich in den gleichen masslosen Formen, die allen Leidenschaften der Helden Byrons eigen sind; um sich für die inneren tiefen Wunden Linderung zu verschaffen, um sein Leid zu vergessen, führt der gekränkte Mann mit eigener Hand das feindliche Heer gegen seine Landsleute. Aber dieser Hass bis in den Tod — und das ist die ernstgemeinte und stillschweigende Voraussetzung — entspringt einem anfänglichen Uebermass an Zuneigung, er entspringt mithin edlen Motiven. Alp würde gar nicht fähig sein, die Seinen in der Heimat so furchtbar zu verfolgen, wenn sie ihm zuvor nicht das Teuerste auf der Welt gewesen wären. Erst als diese Liebe mutwillig und unerwartet von ihnen betrogen worden war, schlug sie in bitteren Hass um.

In der „Parisina" ist der Byronsche Typus auf den alten Azo übertragen worden, der nach der Verurteilung seines Sohnes Hugo einer dumpfen seelischen Agonie anheimfällt, wo er nicht mehr weinen und lachen kann und für alles Leben, für Lob und Tadel gleichermassen abgestorben scheint.

„But if the lightning in its wrath,
The waving boughs with fury scathe,
The massy trunk the ruin feels,
And never more a leaf reveals."

Die früheren Helden waren nur ihrem Herzen und Sinne nach alt und früh gereift gewesen. Azo ist dabei auch alt an Jahren, so dass Byron hier einmal für den inneren greisenhaften Zustand zugleich auch die passende äussere Form gewählt hatte.

Das Piratenkostüm warf der Dichter auch in den komischen Werken nicht ganz ab, wo die von Haus abwesenden Helden gern dem Seeraub obliegen. So musste Byron bei seiner beschränkten Erfindungsgabe mit ein und derselben Maske die seriösen und die Buffo-Partien versehen; er steckte deshalb den Kaufmann Beppo in dem gleichnamigen Karnevalsgedicht 1817 in Ermangelung eines Bessern bei günstiger Gelegenheit schleunigst unter eine Piratenbande [13]). Was die Phantasie des Dichters im „Corsair“ 1814 noch so ganz erfüllt hatte, das schrumpfte hier zu einem Neben- und Flickmotiv ein.

Etwas mehr hat der alte Lambro, Haidees „piratical papa“ im Don Juan (3, 13) mit seinen Vorgängern in den ernsteren Epen gemein. Auch er bleibt lange von Hause fort, und wie im Beppo die Frau und ihr Cavaliere Servente den fernen Gatten verschollen glauben und sich ruhig vermählen, so erklärt hier die Tochter Haidee ihren Vater für tot und heiratet den Juan. Nur nimmt die junge Ehe bei der Wiederkehr des Alten, der sich weniger flott und verträglich als Beppo bewährt, ein böses Ende: Haidee muss sterben und Juan in die Gefangenschaft gehen.

Lambro pflegt, wie der Corsar, kein Wort zu viel zu sagen. Er ist mild und wild, asketisch, aber ein Mann der That; ein heroischer Geist lebt in diesem Seehelden, der für das Elend seiner griechischen Heimat in regellosen Kriegen alle Nationen mit der Zuchtrute verantwortlich macht. Aber die leidenschaftliche Sorge und väterliche Liebe für die Tochter soll über diese ruchlosen Streiche doch einen verklärenden Schein werfen.

Byron zeichnete, sobald er Lambros Charakter ausführlicher zu schildern begann, die frühere Vorlage wieder nach, als hätte er sich von diesem Typus nicht lossagen können, der ihn mitten in den übermütigen Scherzen seines Epos plötzlich an die alten Zeiten gemahnte. Nur waren die jugendlichen Piraten mit den Jahren älter, Eheleute oder gar, wie hier im Don Juan, Väter geworden.

Im „Island“ endlich, einem Epos, das Byron 1823 in Genua schrieb, wurde das Seeräubermodell noch zum letzten

Male, und zwar gleich bei zwei Helden der Dichtung, wieder verwandt. Der eine, Christian, verführt aus Ehrgeiz auf der Heimfahrt von den Tropen nach England seine Kameraden zur Empörung gegen den Kapitän und Leiter des Schiffes. Der andre, Torquil, schliesst sich den Meuterern an, um sein üppiges Leben auf den Südseeinseln fortsetzen zu können. Aber die Genusssucht dieses Mannes ist ganz titanisch aufgefasst und dargestellt: ein feuriges Begehren, das eben zu seiner Befriedigung vor keinem noch so unrechtmässigen Mittel zurückschreckt.

Es ist merkwürdig, wie sich der Hintergrund der Lucifersage nach und nach verschoben und verengert hat. Milton setzte noch den ganzen Weltraum, Himmel, Erde und Hölle in Aufruhr; Schiller organisierte eine Mörderbande innerhalb eines Staates, während im „Island" Byrons, des jüngsten Dichters aus der Schule Miltons, der Kampf in einem noch viel kleineren Gemeinwesen, nämlich von Matrosen und ihren Vorgesetzten zwischen den Wänden eines Schiffes ausgefochten wird. Christian glaubt sich — „born perchance for better things" — von Natur dazu bestimmt, den Herrn zu spielen. Aber „I am in hell, in hell" murmelt er zur Entschuldigung, als hätte er mit seiner frevelhaften That sein wildes Innere nur betäuben und sich gewaltsam Ruhe vor allerlei unausgesprochenen Gewissensbissen verschaffen wollen. „Silent and sad and savage" steht er da, wie ein Bruder des „Corsair", und fällt an der Spitze der Seinen, im Kampf gegen die Verfolger: „Their life was shame, their epitaph was guilt."

II.

Manfred.

1.

Byrons Beziehungen zur Schweiz.

Bevor wir auf Byrons erstes Drama, den Manfred, eingehen, lohnt es sich, ausführlicher die Beziehungen des Dichters zu dem Lande darzustellen, dem er dies merkwürdige Werk verdanken sollte. Bereits in seine zarte Jugend griff die Schweiz, wenn auch nicht unmittelbar, so doch streng genug ein. Die Mutter, die in den harten Anschauungen des Genfers Calvin aufgewachsen und eine launenhafte, grundschlechte Erzieherin war, wollte den tief-religiösen, sehnsüchtigen Hang ihres Kindes zur Natur nicht recht verstehen und trieb den Kleinen bis zum Ueberdruss in die Kirche, deren kahle, bilderlose Wände Glauben und Phantasie mehr niederdrückten als erhoben. Die Wärterin des Knaben, die gute, alte May Gray, gab ihm auf seine Fragen nach der heiligen Schrift in schlichteren und besseren Worten als die eigene Mutter Bescheid; sie milderte verständig alle konfessionellen Härten, um ihren kleinen Schützling nicht unnötig zu quälen, der mit so frommem Eifer der Bibel pflag und Sprüche und Psalmen auswendig lernte. Denn dem Christentum war unter den knöchernen Händen des schottischen Reformators Knox die letzte Zier entfallen, die Calvin noch daran gelassen hatte. Die Lehre von Adams Erbsünde, unter der alle nachfolgenden Geschlechter zu leiden haben, verletzte Byrons fein- und frühausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl; er schickte sich nur mit Widerwillen in die Gnadenwahl Gottes und stand den vielen, dadurch unschuldig Verdammten mit seinem Mitleid

zur Seite. Er zweifelte, noch ein Kind, schon an allen Dogmen des Calvinismus, ohne doch zu wagen, sie gründlich abzuschütteln, so dass sie später noch oft gespenstisch bei ihm an Thüren und Fenster klopften.

In Schottland, wo er sich 1796 von einem Scharlachanfall erholen sollte, lernte der achtjährige Knabe aus dem „Tod Abels“, der Idylle des Schweizer Dichters Gessner, sein erstes Deutsch. Er bildete sich bereits ein eigenes Urteil über den Kain, fand gar den Mörder interessanter als den Ermordeten und blieb, während sein deutscher Lehrer sich schier die Augen über des armen Abels Tod ausweinte, scheinbar kalt und gefühllos. Desto tiefer ergriffen ihn Kains Gewissenskämpfe, seine Reue nach der offen eingestandenen That und die Totenklage um den Erschlagenen, den die Seinen, einer nach dem andern, auffinden und unter Verwünschungen über den Mörder bejammern. Dazu kamen die schwelgerischen Beschreibungen einer Natur, die, eben geschaffen, auch ganz unerschöpflich an Reizen für die ersten Menschen schien, die übersichtliche Gliederung der fasslichen, mit schwebendem Pinsel getuschten Erzählung: dies alles war süsse Speise für den Knaben. Von dem eigenen „Kain“, dem Drama, das der Dichter in reifem Alter schrieb, reichen die Fäden kaum auf Gessners anspruchsloses Gedicht zurück; aber in der Vorrede bekannte Byron später gern, dass der Eindruck, den diese Idylle in ihm hinterlassen habe, immer reines Entzücken — „mere delight“ — war. Thyrza, die in der Dichtung des Schweizers mit ihrem Gatten in holder, unbefangener Seligkeit dahinlebt, schien dem frühreifen Knaben, der gerade damals eine heftige Leidenschaft zu einer kleinen Spielgenossin trug, so sehr das Ideal süssester Weiblichkeit zu sein, dass er ihren Namen noch nach sechzehn Jahren über jene Sammlung ergreifender Lieder setzte, die einer toten Geliebten geweiht waren.

Der stillen Jugend folgten die Stürme der Jünglingszeit. Das Fieber und die Unruhe kamen über ihn: die Geschichten und Reisebeschreibungen, die er bisher gelesen, und das unfreundliche Klima, in dem er gelebt hatte, weckten seine Sehnsucht nach Ländern, die in Sonne und

Blüte standen. Er zog nach dem Orient. Zurückgekehrt, erntete er nach vielen litterarischen Kämpfen den einen wunderbaren Sieg, als ihn der Childe Harold über Nacht zum ersten Dichter Englands und für einige Monate zum unbestrittenen Herrn der Salons gemacht hatte. „My reign in the spring of 1812“, so frohlockte er in seinem Tagebuche.

Aber die englische Gesellschaft liess den Dichter noch rascher wieder fallen, als sie ihn aufgelesen hatte; ein unregelmässiges Leben that das Seine, und Unglück folgte auf Unglück; das Vermögen wurde durch ungeschickte Verwaltung zerrüttet, und die Gattin, die er genommen hatte, sagte sich unter dem Beifall des ganzen Englands nach einem Jahre von ihrem Manne los. Der Aufenthalt im eigenen Land wurde ihm zur Qual; und wie sich einst Goethe von innerer und äusserer Bedrängnis auf einer italienischen Reise erlöst hatte, so griff auch Byron zum Wanderstabe und zog, mehr auf der Flucht als auf einer freiwilligen Fahrt begriffen, über die Alpen nach Rom. Aber mit seinem eigentlich doch schwerfälligen Naturell konnte er alles, was er eben durchgemacht hatte, nicht so schnell wieder vergessen. Die seelischen Erschütterungen hallten nach und führten zu grossen inneren Krisen. Vor Italien stehen die ernsten und hohen Alpen, die das heitre Land bewachen; auch Byron ist nicht durch die Schweiz gegangen, ohne über sein Leben erst dichterisch Rechenschaft abzulegen. Die alte Liebe zu den Bergen, die Erinnerungen an fröhlich-jugendliche Fahrten über den Morwen in Schottland wurden wieder wach. Aber trotz allem nahm er von den Wiesen und Wäldern der Schweiz, die versöhnlich um die Höhen lagern, wenig wahr und nahm noch weniger in seine Gedichte auf, wo das Liebliche oft vollständig von dem Erhabenen erdrückt wird.

Am 25. April 1816*) segelte er von England ab; unter seinen Dienern befand sich auch ein Schweizer Namens Berger; die Reise ging durch die Niederlande über den Rhein, und von Basel und Bern nach Genf und Lausanne. Anfangs in der Pension Sécheron am Westufer des Lac Leman ein-

*) Vgl. Elze, a. a. O. p. 206 ff. — Moore p. 288—306.

quartiert, zog Byron später in die Nähe des Dichters Shelley, der in der Villa Diodati wohnte.

Am 17. September unternahm er mit seinem Freunde Hobhouse einen längeren Ausflug, den er in einem für Augusta bestimmten Tagebuch beschrieb. Er bestieg den Dent Jument, gelangte in den Berner Kanton und durch Simmenthal nach Thun, nach Interlaken und an den Fuss der Jungfrau. Er logierte dort gegenüber dem Wasserfall bei einem Pfarrer, dessen Haus er gemütlicher fand als die englischen Vikareien daheim. Es war aber, als ob die Natur auch alles aufgeboten hätte, um für diesen Dichter die Gegend so eindrucksvoll wie möglich zu machen. Von fern her donnerten unaufhörlich die Lawinen; und als Byron zu Pferd durch das Thal ritt, zog ein prächtiges Gewitter mit Blitz und Hagelschlag über ihn hin.

Am nächsten Morgen ging er in aller Frühe noch einmal hinaus, um im Sonnenschein den Regenbogen über den Tropfen spielen zu sehen, und stieg dann auf die Wengernalp, wo auf der einen Seite das Eisgebirge lag und auf der andern die Wolken in den Thälern brauten und an die Felsen brandeten.

In der Nähe von Grindelwald kam Byron durch ganze Wälder verdorrter Fichten, „trunks stripped and barkless, branches lifeless; done by a single winter — their appearance reminded me of me and my family.“ In den nächsten Tagen gelangte er über den Rosagletscher, Reichenbach, Oberland, Brienz zurück nach Diodati. (3. X. 16.) Diese Tage hatten ihn in der Seele mürbe gemacht und unter den trostlosen Gefühlen einer furchtbaren Verlassenheit den Manfred in seinen Keimen entstehen lassen. Anfang Oktober verliess er die Schweiz für immer und ging über den Simplon nach Italien, das nun seine zweite Heimat werden sollte.

Auch Byron konnte von seiner Reise erzählen. Der Genfer See überschüttete sein Boot einmal derartig mit Wellen, dass er herausspringen und ans Land schwimmen musste. Für manchen gesunden Aerger sorgten die englischen Landsleute, die ohne Rücksicht, Anstand und Gefühl die Gegenden durchstrichen. Mit Empörung sah er eine Lady in süssem

Schlummer durch das schöne Clarens fahren und hörte eine andre über Chamonix mit den albernen Worten herfallen: „Sahen Sie je so etwas Ländliches?" „Did you ever see any thing more rural? — as if it was Highgate, or Hampstead, or Brompton, or Hayes—'Rural', quotha? Rocks, pines, torrents, glaciers, clouds, and summits of eternal snow far above them — and rural!" — schrieb Byron entrüstet in sein Tagebuch. Er war nirgends sicher vor Zudringlichkeiten; man ging ihm mit Fernrohren bis an das andre Ufer des Sees nach und gab über den entthronten Dichter die abenteuerlichsten Berichte zum besten. Sein zurückgezogenes Leben mit dem Shelleyschen Ehepaar und die übermütigen gemeinsamen Fahrten lieferten dafür den reichen Stoff. Die Romanschriftstellerin Mrs. Hervey fiel gar in Ohnmacht, als sie in einer Gesellschaft den Lord plötzlich wie den leiblichen Gottseibeiuns eintreten sah.

Unter den Schweizer Führern fand Byron manche Originale; in Clarens konnte einer derselben den Dichter Rousseau und seinen Helden St. Preux nicht auseinander halten und verwechselte den Autor und das Buch; Chillon wurde ihm von einem tauben Manne gezeigt, der, wie Byron mit Genugthuung bemerkte, „betrunken war wie Blücher", und der die Sagen des Schlosses mit fürchterlicher Stimme ausbrüllte. Ein andrer Führer fiel einen Abhang herunter, und Byron musste darüber so herzlich lachen, dass er eilends nachpurzelte. Beim Passieren einer Schlucht empfahl ihm ein dritter, die Schritte wegen der herabfallenden Steine zu beschleunigen; „der Rat war vortrefflich", meinte Byron schalkhaft, „aber wie aller guter Rat unausführbar, denn die Strasse war so miserabel, dass weder Mensch noch Tier schnell vorwärts konnten." Er kam aber glücklich durch, und aus allen sonstigen Nöten — er geriet einmal in einen Bergsumpf — half er sich humorvoll und liebenswürdig heraus und setzte die Führer durch seine Unerschrockenheit in Erstaunen, wenn er gegen ihre Warnungen mehr als eine halsbrecherische Seitenfahrt unternahm.

Auch mit dem Schweizer Volk kam der Lord hie und da zusammen, der sich auf dem Lande von der Stickluft der

englischen Gesellschaft erholen und wieder Mensch mit Menschen sein wollte. Bei den Hirten, die er friedlich auf ihrer Pfeife spielen hörte, musste er an die mit Flinten und Pistolen bewaffneten Männer denken, die er in Arkadien hatte Lämmlein hüten sehen; und das Herdengeläute und die frischen Jodler zauberten ihm lebhafter als Griechenland und Kleinasien das goldene patriarchalische Zeitalter vor die Seele. Den Bauern im Wirtshaus von Brienz sah er beim Tanz zu, wobei ihm einer sonderlich auffiel, der sich mit der Pfeife im Munde, doch aber so geschickt wie die andern herumzudrehen vermochte. In Simmenthal begegnete dem Dichter ein drolliger Vorfall. Er traf einen Knaben, dem eine Ziege friedlich wie ein Hund folgte; als nun die beiden einen Zaun überklettern mussten, kam das Tier allein nicht nach und fing so kläglich an zu meckern, dass ihr der freundliche Dichter zwar half, aber bei dieser Liebesthat mitsamt der Ziege fast in den Fluss gestürzt wäre. In Byrons Gedächtnis spielten die vielen guten Leutchen, die er sah, eine heitre Rolle; und sie leben in der Naivetät, wie sie sich damals gaben, nun gar vor uns wieder auf. Auch die Schweizerkinder wussten von dem Lord zu erzählen, der, wenn er ihren Spielen zugesehen hatte, die kleinen Bettler selten ohne ein Geldstück abziehen liess.

Freilich machte ihm die Sprache der deutschen und welschen Schweiz viel zu schaffen. Gegen das Französische verhielt er sich aus persönlichen Vorurteilen ablehnend. Im Deutschen bereitete ihm wieder die Aussprache Schwierigkeiten; wenn er seine Verse auch oft mit fremdländischen Wörtern schmückte, so griff er doch niemals nach deutschen Entlehnungen. Auf der Post, die auf dem Festland langsamer als in England fuhr, fand er Zeit, um einige passende Ausdrücke aufzugreifen: „Ich kann tüchtig auf deutsch schwören, wenn ich will: Sakrament, Verfluchter, Hundsfott u. s. w.; aber ich weiss kaum etwas von der weniger energischen*) Unterhaltung dieses Volkes.“ Vor den Namen der Berge brach selbst seine Feder zusammen: „the Klitzger-

*) Moore p. 458. — Don Juan 10, 71.

berg, further on the Hockthorn — nice names — so soft"; er berichtigt dann mit Versetzung der Konsonanten: „Stockhorn." Die Jungfrau musste er sich noch übersetzen: „that is the maiden." Die Namen schrieb er selten richtig, dem „Eiger" stülpte er beständig ein h auf: Eigher, und in Richenbach und Newhausen streiten sich die englische und deutsche Wortform.

Anfang Juli besuchte Byron auch die Madame de Staël in Coppet, die in ihrer Art die Wunden seiner Seele heilen und den Dichter mit seinem Weibe wieder versöhnen wollte. Byron sträubte sich und führte zur Verteidigung eine Stelle aus den Werken der Dichterin an: „un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre"; aber mit weiblicher Beredsamkeit überzeugte ihn Madame de Staël, dass alles schön auf dem Papier zu lesen, im wirklichen Leben jedoch anders zu machen sei. Byron gab nach und bahnte eine Versöhnung an. Aber seine Gattin verzieh ihm nicht und setzte selbst die Rücksicht auf ihr Kind einem selbstsüchtigen Hass hintenan. Jetzt, da er sich vergeblich vor ihr gedemütigt hatte, glaubte er auch alles gegen sie ausspielen zu dürfen. Desto liebevoller dachte er in den „Stanzas" und in der „Epistle" an die Schwester Augusta, die einzige unter seinen nächsten Angehörigen, die in allen Stürmen des Lebens treu zu ihm gestanden hatte. Geschwisterlich sah sie über die Fehler des jüngeren Bruders hinweg; und ihre Liebe wuchs, wie der Glaube einer Mutter zu ihrem Kinde, das die Welt verstossen hat, an dem Hasse der andern nur um so reicher empor. Wie niemand sonst, verstand sie ihn bis in alle Verstecke seiner scheuen Seele; und Byron liess sich zum Dank dafür willig von ihr belehren. Er bat sie vom Genfer See aus in rührenden Versen um eine Erneuerung des alten Bündnisses, eine Bitte, die sie ihm nicht abschlug. Der Bruder empfand es mit Trost und heimlicher Lust, dass er hier mehr geliebt wurde, als er je verdient hatte.

Ausser Fr. Schlegel, der damals in „his high force" war, und den Byron über die Verkennung Goethes in England beruhigen musste, traf er in Coppet den alten Bonstetten an, der mit aller Welt in umfangreichem Briefwechsel stand;

bei ihm hörte Byron die Namen des Dichters Matthisson und des Schweizer Historikers von Müller nennen.

Meistens hatten unsre Reisenden in der Schweiz gutes Wetter; aber einmal verurteilte auch sie der Regen zu einer unfreiwilligen Musse; und wie es die Fremden in solcher Lage verdriesslich zu thun pflegen, griffen sie ebenfalls zu den Büchern. Von den deutschen Geistergeschichten, die sie lasen, fühlten sie sich mit einander produktiv gestimmt. „Sie und ich“, sagte Byron zu Shelleys Gattin, „wir veröffentlichen unsre Erzählung zusammen.“

Diese junge Frau von neunzehn Jahren, die in jener angeregten Zeit aus den Gesprächen und Gedankenkreisen der Männer Vieles in sich aufnahm, stellte aus den phantastischen deutschen Büchern, die sie las und aus den klugen Reden, die sie rings um sich hörte, wenn auch nur halb verstand, eine Novelle, den „Frankenstein“ zusammen, deren barocker wilder Inhalt selbst die besonnenen Leser in England fortriss. Byron trug dafür die Skizze zu einem Roman „Der Vampyr“ vor, den weiterzuführen ihm später bald die Lust ausging. Das Fragment gibt manchen wertvollen Aufschluss über Byron, der sich hinter dem unglücklichen, vom Vampyr verfolgten Manne verbirgt; aber die fehlenden Linien der Erzählung darf man nur vorsichtig aus der Geschichte ergänzen, die einige Jahre später Polidori unter Byrons Namen in Frankreich vertrieb. Polidori war der Arzt, den der Dichter für seine Reise engagiert hatte: ein unangenehmer Gesell, aufdringlich und ungeschickt, und von dem falschen Ehrgeiz beseelt, es seinem Herrn litterarisch gleich zu thun. Als er seine Stellung vergass und auf die Freundschaft der beiden Poeten eifersüchtig wurde, da ward er kurzweg von Byron entlassen, der die Nachsicht, die er Zeit seines Lebens allen unter ihm Stehenden gewährte, diesem überspannten jungen Menschen nur viel zu lange bewahrt hatte.

Wie es heilige Zeiten im Jahre gibt, die, von ihrer kirchlichen Bedeutung ganz abgesehen, auch durch die Kunst noch besonders geweiht worden sind — die Sylvesternacht durch das Käthchen von Heilbronn, Karfreitag durch den Parsifal, der Ostermorgen durch den Faust und das „liebliche

Fest“ der Pfingsten durch die Eingangsworte des Goetheschen Reineke Fuchs —, so gibt es auch heilige Orte, denen die Erinnerung an geschichtliche Ereignisse oder bedeutende Persönlichkeiten für immer anhaftet. Byron pilgerte gern an solche Stätten. Er liebte es, Nebenvorstellungen, die er seiner Bildung oder seinen Kenntnissen verdankte, in die Naturbetrachtung hineinzuweben und sich an historischen Plätzen in die Vergangenheit zu versenken, um mit den Toten ein Stück Geschichte aufzuführen. Er bevölkerte die Gegend mit Geschöpfen seiner Phantasie und Laune, mit Wesen, die ja ganz sein eigen waren, die ihn niemals störten und die kamen oder verschwanden, so wie es der Meister befahl. Schliesslich steht Byron mit diesem Kultus nicht allein da, und jüngere Generationen haben ihrerseits wieder seine Dichtungen als Reisehandbücher verwandt. Die Bewohner des Rheins und der Alpen danken ihm nicht zum wenigsten die grossen Wanderzüge aus dem Norden. Denn durch Byron wurde das von Rousseau erweckte Naturgefühl neu gestärkt, und die hinreissenden Schilderungen der Schweiz im dritten Gesange des Childe Harold wirkten wie Offenbarungen auf die Mit- und Nachwelt. Für einen Britten aber muss es die eigenartigste Genugthuung sein, wenn er überall auf der Erde in den ruhmvollen Spuren seiner Landsleute wandern kann, die nicht bloss das englische Schwert, sondern auch englische Kunst und Poesie in die fremden Länder getragen haben. In Italien und Griechenland, in Kleinasien, am Rhein und in der Schweiz, wo den Britten kein Fussbreit des Bodens gehört, da kommt ihnen doch wieder einer ihres Stammes entgegen, Lord Byron, der mit dem süssen Wohllaut seiner Rede diese Gegenden wenigstens für die Poesie Englands auf immer gewonnen hat.

Byron pflückte ehrfürchtig in Ouchy, in Gibbons Garten, Rosenblätter und einen Akazienzweig ab. Mit der Heloïse in der Hand, ging er durch Meillerie und Clarens und ehrte so seinen grossen Vorgänger Rousseau, mit dem er innerlich mehr Aehnlichkeit besass, als er glaubte. In Vevey besuchte er die Gräber der Engländer Ludlow und Broughton, die ihre republikanischen Gesinnungen zur Zeit Karls II. mit der Verbannung gebüsst hatten.

Aber auch den natürlichen Reizen aller dieser Gegenden widerstand seine Seele nicht; was der Genfer See und seine Ufer Schönes boten, setzte der Dichter in prächtige Verse um. Jeder Tag der kleinen Julireise, die Byron und Shelley zu Boot antraten, war voll von neuen Eindrücken; auf diesem blauen See glaubten sie selig, wie durch den Himmel selber, dahin zu gleiten; die Berge, die sich so kühn um die Ufer herumgestellt haben, warfen ihr Bild ihnen bis weit in die Wellen zu; und auf den weissen Doppelsegeln der Kähne und unter der Brust und den Flügeln der silbernen Möwen, die über das Wasser strichen, spiegelte sich die Flut im farbigen Wiederscheine. Wie der Geist der Liebe, den Byron pantheistisch gestimmt in Clarens zu empfinden glaubte, ruhte ein leichter Duft und ein zarter Streifen Nebel über der Landschaft. Die südliche Natur umgab die Reisenden mit Wein, Granaten, Feigen und Katalpen, die mit ihren Blättern und riesigen Blütenkerzen alle Kastanienbäume Englands beschämten. Und die Sonnenuntergänge! An klaren Abenden von Territet, Montreux oder Clarens aus gesehen, gestalten sie sich in dem Kampf ihrer Farben vor der erregten Seele zu einem dramatischen Gedichte, wenn über der Stelle, wo die Sonne sinkt, die Wolken rot und empört auffliegen, dann allmählich dunkler und dunkler werden und endlich stahlgrau und resigniert über der Scene hängen. Das Wasser bleibt freilich dem Lichte treuer als das Land und behält bis spät in den Abend hinein noch einen gelblichen Schimmer von dem längst verlebten Tage zurück. Byron hatte trunkene Augen und andächtige Sinne für diese Zauberspiele der Natur. Er horchte auf ihre leisen und auf ihre lauten Aeusserungen; ihm wurde ja am Genfer See auch ein furchtbares Gewitter beschert, das noch in den Versen des Harold weiter grollt.

Im November 1807 hatte der junge Byron in einem Verzeichnis derjenigen Bücher, die er in seiner Jugend in den verschiedensten Sprachen gelesen, Betrachtungen über einzelne Länder niedergeschrieben. — Dort heisst es unter der Rubrik „Switzerland“: „Ah! William Tell and the battle of Morgarten where Burgundy was slain.“ Neun Jahre später legte Byron als Mann bei Murten sein geschichtliches Glaubens-

bekenntnis nieder. Er hatte kurz vorher das Schlachtfeld von Waterloo gesehen; und weil ihm der reaktionäre Kurs der vereinigten Könige nach der Niederlage Napoleons wie eine Verräterei an den Völkern erschien, so verkannte er plötzlich ganz den grossen Anteil, den die volkstümliche Begeisterung an dem Kriege von 1813/5 gehabt hatte. Er hielt ihn nur für ein eigennütziges Spiel der Monarchen um ihre Kronen und wusste sich nicht feindselig genug gegen sie und ihre Feldherrn, vor allem gegen Wellington, auszudrücken. Denn in dem Kampf bei Waterloo, das er mit den griechischen Schlachtfeldern verglich, fehlte ihm ausser der Verklärung durch die Zeit auch jedes ideale Motiv. Aber bei Murten, da hatten die Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker gestritten:

„Morat, the proud, the patriot field! ....
Morat and Marathon, twin names shall stand!"
(Ch. Harold 3, 63 f.)

Byron suchte auch unermüdlich nach der echten, wirklichen Grösse in der Geschichte und wollte die Menschheit von der Erinnerung an die vielen Eroberungszüge und Kriege befreien, um an deren Stelle aus den wenigen, oft gar vergessenen Thaten eines selbstlosen Heroismus eine eigenartige neue Historie auszubauen. Da sollte auch der jungen Schweizerin, der Julia Alpinula, ein schlicht ergreifendes Kapitel gewidmet sein. Die schmucklosen lateinischen Worte auf ihrem Denkstein zu Avenches schnitten ihm tief ins Herz, gerade als ob die Verstorbene selber noch diesen kurzen Bericht ihres Lebens aufgesetzt hätte: „Hic jaceo. Exorare patris necem non potui." Bei solchen Thaten der Liebe und der Selbstopferung ward seine Seele erschüttert; er rief dem Mädchen noch nach fast 1800 Jahren einen Gruss über das Grab hin:

„O sweet and sacred be thy name!
Julia — the daughter — the devoted."
(Ch. Harold 3, 66.)

Der Genfer See überhaupt und die Erinnerung an jene ...hen, so gross und so liebevoll, die dort gelebt hatten,

stimmten den Dichter milder gegen seine eigene Familie; mit Segensworten für seine Tochter Adah, die denn doch auch der Mutter galten, schloss er den dritten, den Schweizergesang des Childe Harold, ab:

„Over the sea,
And from the mountains where I now respire,
Fain would I waft such blessing upon thee,
As with a sigh I deem thou mightst have been to me.“

In die politischen Einrichtungen der Schweiz setzte Byron volles Vertrauen; er hatte 1815 vergeblich darauf gewartet, dass sich England in eine Republik verwandeln sollte; später wollte er dann in Italien die Freiheit verwirklichen helfen, die er in der Schweiz gesehen, und tröstete sich — als die Oesterreicher das Land hart bedrängten — in seinem Tagebuche: „Let it still be a hope to see their bones piled like those of the human dogs at Morat in Switzerland, which I have seen.“ (9. I. 1821). Nur ein einziges Mal verlor Byron den Mut und sah in den schlimmsten Jahren der Reaktion die freie Schweiz im Rachen der brüllend umhergehenden Tyrannis wieder verschwinden:

„If the free Switzer yet bestrides alone
His chainless mountains, 't is but for a time“ . . .

Auch das den Schweizern besonders zugeschriebene Heimweh wirkte bei Byron poetisch nach. Er wusste selber ganz genau, wie erschütternd der Ton eines heimatlichen Liedes in der Fremde auf uns wirkt, wenn die Phantasie das Land, die Leute und die Umgebung, in der wir es einst froh gehört hatten, blitzschnell hinzu erzeugt. Gerade die Schweizer Volkslieder — in Oberhasli trugen Bauernmädchen einige vor — schienen ihm „so wild and original and at the same time of great sweetness“. Er hielt auch das Heimweh für keine unwürdige Schwäche. Die Liebe zum Vaterland war bei ihm mehr als stille Treue: sie war leidenschaftliche Anhänglichkeit. Auf den tragischen Konflikt von Byrons Drama Foscari, dessen Held ein todwürdiges Verbrechen begeht, um aus der Verbannung in seine Vaterstadt Venedig wieder zurückzukehren — auf diesen Konflikt konnte nur ein Dichter kommen, der sich bei seiner Fahrt um die

Welt uneingestanden nach Hause gesehnt hatte. Dankbar spielte er dann in dem Drama 1821 noch auf den „Ranz des Vaches" an, den er am Dent Jument gehört, und der ihn auf den merkwürdigen Stoff mit vorbereitet hatte.[14])

Ein seltsames Gedicht schuf Byron in der Schweiz, die Vision „Darkness", wo er mit der Kraft der Weissagungen des alten Testamentes die letzten licht- und wärmelosen Stunden schildert, die in einer fernen Zukunft über uns hereinbrechen werden. Er hatte durch Buffon*) von den Katastrophen gehört, die unsere Erde vor aller geschichtlichen Zeit durchgemacht hatte, und denen sie einst wieder entgegengehen würde. Die unheimliche Stimmung, die über dem Schnee und dem Eis der höchsten Berge liegt, wo kein Leben geduldet wird, prägte sich seiner Phantasie tief ein; er spann die Vorstellung weiter und weiter aus, bis er die ganze Erde mit ihren Meeren, Bergen und Ebenen vor sich liegen sah, kalt und tot, wie die Schweizer Landschaft oberhalb der Schneegrenze. Die Verzweiflung der letzten Menschen, die, um sich zu wärmen, Stadt und Wald abbrennen und noch einmal tierisch mit einander kämpfen, bevor sie der Tod zur Ruhe gebracht hat: das fasste er in erschütternden Scenen zu einem grossartigen Gemälde zusammen. Durch Vermittlung der Schweiz kamen also in Byrons Panorama der Natur auch Bilder aus der Eiszone. Es war seiner Poesie entschieden förderlich, dass er durch Reisen seine landschaftlichen Eindrücke so weit vervollständigen durfte, bis doch irgendwie ihm schliesslich jeder Himmelsstrich zwischen Pol und Aequator vertraut geworden war.

Das bekannteste unter Byrons Schweizerwerken ist wohl der Gefangene von Chillon**), den er nach dem Besuch des Schlosses in zwei Tagen niederschrieb. Am nordwestlichen Ufer des Genfer Sees, zu Füssen eines grünbewachsenen Berges, steigt der engfenstrige Bau von Chillon schroff, unzugänglich und unmittelbar aus der Flut hervor. Mit seinen zahlreichen Türmen, die wie ebensoviele Wächter auf den

*) Engl. Stud. 22, 141.
**) Kölbing, Lord Byrons Werke II. p. 94 ff. 273 ff.

Dächern stehen, und mit seinen breiten, dem See zugewandten Seitenflächen, bildet dieses Schloss einen dumpfen Gegensatz zu dem Leben, das so frei und üppig in der Umgebung blüht. Byron, der eben noch gejauchzt hatte, dass es über Berg und Wasser klang, wurde vollends ernst, als er die unteren Räume des Schlosses betrat, wo die Säulen an der Decke in dicken Bögen zu einem unentrinnbaren Netz zusammenlaufen. Die Freiheit stand draussen vor den Thoren, aber drinnen war ein finsteres und schreckliches Gefängnis: da schluchzte in dieses Dichters Herzen jene erschütternde Klage auf über irdisches Unglück und menschliche Tyrannei.

Es fehlt dem Prisoner of Chillon an aller Geheimnisthuerei, die Byrons Dichtungen sonst oft entstellt hat. Er wollte ein Lied an die Freiheit dichten; denn wer für sie geduldet und gelitten hatte, ganze Völker wie die Griechen, oder einzelne Männer, wie dieser Bonivard, die stellte Byron zusammen zur Kindschaft für das zukünftige, freie Gottesreich, auf dessen endliche Erfüllung er in der Seele hoffte. Mit der Lehre Rousseaus vom freigeborenen Menschen stieg er in die Kerker hinab, die für ihn zu Tempeln auswuchsen, und er besuchte auf seinen Reisen jedes Gefängnis, das am Wege lag. Von Chillon wanderte er nach den Bleidächern Venedigs; er sah Ferrara, wo Tasso eingesperrt gewesen war, er bemitleidete den Dichter Pellico, er schritt durch die Zelle des Dogen Falieri und durch die Räume, wo einst Myrrha und ihr armer Vater geschmachtet hatten. Das ist ein langer Streifen Elends, der durch die Geschichte läuft; aber Byron wusste daraus eine Strasse des Lichts zu machen, auf der die Märtyrer der Freiheit, und allen voran der Schweizer Bonivard, mit goldnen Kronen wandelten.

Viele waren gedankenlos an dem grauen Keller von Chillon vorbeigezogen, den er mit einer heiligen Scheu betrat; er führte den Völkern und ihren Königen das Opfer der Sklaverei vor und las aus den Eisenmalen, aus den Zeichen im Mauerwerk das Elend und die Verzweiflung des Gefangenen ab. Byron ging frisch an seine Dichtung, ohne den grellen, marktschreierischen Bericht seines Führers durch geschichtliche Studien zu ergänzen. Für die politischen Händel und für den

langweiligen Krieg des Herzogs von Savoyen mit Genf, in dem der historische Bonivard unterlag, schaltete er den Kampf um den Glauben als das poetisch viel dankbarere Motiv ein. Wie der Priester Mattatias und seine fünf Söhne, an der Spitze Judas Maccabaeus, gegen die Heiden fochten, so sollten mit unglücklicherem Erfolge angeblich auch diese Bonivards gegen die Feinde ihres Gottes gestritten haben. Die Vorgeschichte des Prisoner wird vom Dichter kurzweg abgethan, der sich an ein Zeitkolorit nie sonderlich zu kehren pflegte. Den Streit, das Widerspiel des Gegners und die Niederlage der Brüder schränkte er auf notdürftige Andeutungen ein, um desto länger bei dem Leid der Gefangenen zu verweilen.

Byron stellte nun im Prisoner schmerzensvolle, seelische Zustände dar, die er aus eigener Erfahrung kannte: jene merkwürdige Teilnahmslosigkeit, die ihn nicht bloss nach einer Erregung, sondern oft auch ganz unmotiviert ausser der Zeit zu befallen pflegte. In dem Epos wusste er diese quälende Gleichgültigkeit als eine Folge furchtbarer Erlebnisse verständlich zu machen: „I had no thought, no feeling — none“ — — — Die Erzählung hat also einen inneren Bezug auf ihren Dichter, der, was er selbst als Last empfand, auch den Geschöpfen seiner Phantasie nicht ersparte, und der in der Dichtung ein Mittel sah, um seine eigenen Stimmungen an anderen Personen aus äusseren Ursachen irgendwie einmal erklären zu können.

Der eine der Brüder, die mit Bonivard im Kerker schmachten, ist von kräftigem, der jüngere dagegen von zarterem Wuchs: der alte biblische Gegensatz, auf den wir oben (S. 22) verwiesen, kehrt hier wieder. Der Jüngere hat noch alle Reize der unreifen, erst halberblühten Jugend. Byron gab diesem Knaben, was er sonst nur auf die Wangen der frühsterbenden Mädchen seiner Lieder malte, die krankhafte todverheissende Röte im Antlitz.*) Das Kind ist, wie seine Mutter, blond und blauäugig; und Bonivard, der älteste Bruder, redet ihn fast mit der Zärtlichkeit eines Vaters an. Byron wiederholte hier in anderer Form noch einmal den Spruch,

*) vgl. Kölbing a. a O. II, p. 360.

mit dem er einst seinen eigenen natürlichen Sohn William in einem Gedichte (1807) begrüsst hatte — damals, wo er zum ersten Male mit neunzehn Jahren Vater geworden, diesen Kleinen wie einen jüngeren Bruder („at once a brother and a son") zu pflegen versprach und durch die Augen und Haare des Kindes auch an die geliebte tote Mutter, an Helen, erinnert wurde.[15])

Nach der Einleitung, die Byron dem Prisoner vorausschickte, erwartet man eigentlich am Schluss, dass in Bonivard trotz aller Leiden der „eternal spirit of the chainless mind" auch wirklich ungebrochen geblieben sein muss. Aber der Gefangene hat, im Gegenteil, am Ende seine Ketten noch lieb gewonnen. Diese Ergebung, die Bonivards stolzem Sinn schwer und fürchterlich genug abgerungen war, sollte um so eindringlicher den Tyrannen verklagen, der es fertig gebracht hatte, den freien Geist dieses Mannes in sein knechtisches Gegenteil zu verkehren. Das war eine Sünde gegen den heiligen Geist und den Himmel selber, woher der Mensch einst das göttliche Geschenk der Freiheit empfangen hatte.

Während Byron in seinen andern Gedichten bloss die Seele auf die Folter spannte, liess er im „Prisoner of Chillon" auch den Körper schmerzhaft mitzucken. Bonivard macht, ähnlich wie Mazeppa, alle Vorstadien des Todes durch — eine Agonie, die hier Jahre hindurch in einem unterirdischen Verliess und dort Tage lang bei dem Ritt auf dem wilden Pferd anhält; in beiden Fällen weicht aber die Erzählung vor dem Tode selber noch aus.

Ueber dem leidenschaftlichen Bild leuchten ruhig die Alpen. Ihnen gilt Bonivards letzte Anstrengung:

„to bend
Once more, upon the mountains high,
The quiet of a loving eye".

Byron wiederholte aber das ergreifende Thema des Prisoner of Chillon, dass ein Einziger den Tod vieler Nahverwandten überleben muss, wie Bonivard das Ende aller seiner Brüder, noch mehrmals selbständig im Don Juan.[16]) Denn unsern Dichter reizten, fast bis zu grausamer Wonne, diese Steigerungen des Schmerzes und jene vielfachen Martern, die

wohl derjenige erleiden muss, dem einer von seinen Angehörigen nach dem andern wegstirbt. Stets eigene Schicksale einwebend, dachte Byron an sich selbst, an das Jahr 1811, wo ihm der Tod in fünf kurzen Monaten die liebsten Verwandten und Freunde entrissen hatte. Der Prisoner of Chillon zeigt uns zwischen den Zeilen deutlich an, wie viel schwere Gedanken über verlorene Liebe und über tote Treue Byron in der Schweiz auszutragen hatte.

Auch in dem Gedichte „Dream", das er in Diodati thränenden Auges niederschrieb, kam die Vergangenheit, eine Leidenschaft seiner Jugend, zu Worte. Er litt zu oft an Träumen seltsamer Art, die seine Ruhe verscheuchten und ihn im Wachen so lange verfolgten, bis er sich in Gedichten oder in seinem Tagebuch davon befreit und die wie wirkliches Leben auf ihn einstürmenden Gestalten als blosse Phantasmen erkannt hatte. Ein solches Traumbild mochte ihn wieder verfolgt haben. Er verzichtete in dem Gedicht auf den Reim und auf alle Lebhaftigkeit der Darstellung, die etwas Schreitendes, Würdevolles erhalten hat und eine müde, wunschlose Stimmung um sich breitet. Die Linien, die den Tag von der Nacht und das Leben vom Traum und Schlaf trennen, sind überwischt. Eine gewisse Feierlichkeit liegt über dem al fresco gemalten Werke. Es ist die alte Geschichte von einer vergeblichen Liebe: das Mädchen weist den werbenden Jüngling zurück und nimmt einen andern. Der Verschmähte zieht in die Welt und freit eine, die seinem Herzen gleichgültig ist: aber in gegenseitigem Gedenken leben er und sie weiter, die ihn einst verachtet, dann bemitleidet und wie zur Strafe später noch hatte lieben müssen; das Mädchen endet im Elend, und ihn treibt die Verzweiflung in die Einsamkeit, zur Magie. Er wird, was Byron selber in der Schweiz geworden war, ein Freund der Berge, denen auch in dieser Dichtung das Schlusswort vorbehalten blieb.

2.

Manfred.

Die beiden ersten Akte des Manfred schrieb Byron in der Schweiz kurz nach seinem Ausflug ins Berner Oberland in den letzten Tagen des September und Anfangs Oktober 1816 in schnellem, fieberhaftem Zuge nieder. Die neuen Eindrücke in Italien liessen ihn für die folgenden Monate keine Zeit zur poetischen Arbeit; den Geistern der Berge entronnen, warf er sich dem fröhlichen Leben in die Arme und vergass in der Liebe zu einer schönen Venetianerin, der Marianna, alle traurigen Gedanken. Der Karneval, der schon mit dem 25. Dezember begann, zog auch ihn in seinen lustigen Strudel: erst in einer bussfertigen und aschermittwöchlichen Stimmung, zu der gewiss auch die Frühlingsmalaria, die ihn inzwischen in Venedig befallen hatte, beitrug, schloss er den Manfred Mitte Februar mit einem so matten dritten Akt ab, dass er selber darüber ganz unzufrieden mit sich war. Seine Poesie, die ihre beste Kraft immer aus der Erinnerung schöpfte, versagte eben zu jener Zeit, wo er von einer neuen Leidenschaft noch allzuheftig erregt wurde. Das Drama „as mad“, wie Byron meinte, „as Nat. Lees Bedlam tragedy“, wurde Murray zugeschickt, der es nach Gutdünken behalten oder verbrennen sollte. Auch der Kritiker Gifford, auf dessen Urteil der Dichter viel gab, äusserte über den dritten Akt seine schweren Bedenken. Byron hatte zwar für den Augenblick keine Lust zu Aenderungen; er wollte aber in ehrlichem künstlerischen Streben das Werk nicht früher veröffentlichen, als bis es ihm in allen Teilen gefiele. Nach zweimonatlicher Pause arbeitete er in Rom um die Wende des April und Mai den dritten Akt vollständig um. Der Anblick der ewigen Stadt überwältigte ihn keineswegs, wie viele andere Reisende, sondern stimmte ihn produktiv, „with silent worship of the great of old“, als hätte er im alten Rom zwischen den vielen ehrwürdigen Zeugen einer thatenreichen Vergangenheit nicht müssig herumschlendern mögen. Mit dieser Verbesserung hob sich auch sein Vertrauen in das Drama, das er nun plötzlich für die beste seiner vielen „Missgeburten“ erklärte und später aus eigener Ueberzeugung gegen die Kritik in Schutz nahm.

Moore hat uns die erste Gestaltung des dritten Aktes bewahrt. Die Aenderungen in den beiden Fassungen kennzeichnen sich dahin, dass Byron durch den Aufenthalt in Italien versöhnlicher gegen die katholische Kirche gestimmt worden war. Der Abt hatte früher in dem Drama eine komische Rolle spielen und wegen seiner Habgier gar von einem Dämon aufs Schreckhorn für eine nächtliche Strafwache befördert werden sollen; in der zweiten Fassung verwandelte sich dieser Geistliche dagegen in einen tüchtigen Seelsorger, der, um Manfreds Heil aufrichtig bemüht, auch bei dem Tode des Helden zugelassen wird. Die possierliche Erscheinung des Aschtaroth wurde ganz gestrichen und dafür der Kampf Manfreds mit den Dämonen eingeschoben. In dem Dialog fügte Byron eine neue Selbstcharakteristik seines Helden ein. Die Turmscene „the stars are forth", in der Manfred eine Mondnacht auf dem Kolosseum schildert, war aus Eindrücken hervorgegangen, die Byron in Rom gerade eben empfangen und auch im Childe Harold*) verwertet hatte. Die zerfahrene Komposition des Manfred erklärt sich mithin aus der langen Unterbrechung der Arbeit und aus den veränderten Bedingungen, unter denen die beiden Teile des Werkes jeweilen entstanden.

Die Gräfin Guiccioli meinte, dass zwei „Marterln" auf der Stätte eines Brudermordes, an der Byron in den Alpen vorbeigekommen war, die Dichtung angeregt hätten. Mrs. Stowe fabulierte von einem Incest Byrons und der Schwester Augusta; aber selbst auf besondere Shelley'sche Einflüsse braucht man sich bei der Erklärung des Dramas nicht einzulassen, das organisch mit den übrigen Werken des Dichters verwachsen ist.

Die Dämonologie im Manfred.

Der Dämon, der bislang über den Schicksalen der epischen Helden Byrons geheimnisvoll gewaltet hatte, blieb auch in den Dramen nicht vor der Thüre stehen. Er tritt im Manfred noch als blosser Geist, aber schon im Cain in körper-

*) IV, 128 f. 145 f.

licher Form als Lucifer selber herein. Unserm Dichter war gerade in der Schweiz durch den Verkehr mit Shelley die Poesie des Aeschylus und Milton wieder näher gelegt worden; Shelley hatte ihre Werke im Jahre 1816 aufs neue gelesen und sie auf jenen Wanderungen, wo die beiden Männer brüderlich ihre Gedanken über Kunst und Leben austauschten, mit Byron besprochen. Shelley übersetzte auch für Byron das griechische Drama, ehe dieser die Ode „Prometheus" schrieb.*) Ja, Byrons eigene Stimmung war im Jahre 1816 nach dem grossen Unglück in London der Verzweiflung des Prometheus und des Satan besonders ähnlich; er hatte zwar nicht so rühmlich wie die Titanen gestrebt und gekämpft, aber er war ebenso wie sie einem übermächtigen furchtbaren Gegner erlegen, und zwar einem der willkürlichsten Souveraine, dem vielköpfigen englischen Volk.

Der Dichter übersprang im Manfred den Piratentypus und ging bis auf Milton zurück. Der siebente der „spirits", die Manfred im ersten Akt beschwört, ist der Dämon eben jenes Sternes, der ehdem schöner als alle anderen Gestirne —

„Its course was free and regular.
Space bosom'd not a lovelier star..." —

bald ins Unglück geraten und zu einem kometenhaften Dasein verurteilt worden war:

„A bright deformity on high
The monster of the upper sky".

Als dieser „spirit" in der letzten Scene des Dramas noch einmal erscheint, funkelt es auch in seinen Augen satanisch auf: „the immortality of hell"[17]).

Wodurch sich aber der siebente Geist und sein Stern ein solches Missgeschick zugezogen haben, klärte Byron so wenig wie das Verbrechen seines Helden Manfred auf. Er legte freilich allen Nachdruck auf Lucifers frühere Schönheit, auf diese Ursache seines Falles, wie es auch die Schönheit gewesen war, die Manfred und Astarte in gegenseitiger Liebe, wider Gottes Gesetz, zu einander hinzog. Der Stern Lucifers herrscht über das Leben Manfreds: die Vorgänge im Himmel

*) Kölbing a. a. O. II, p. 186.

wiederholen sich auf der Erde, und wie für den „seventh spirit" die Stunde plötzlich nahte, wo er fehlte — „the hour arrived" —, bricht das Verhängnis auch über Manfred herein, der mit Grauen an jenen Augenblick der ersten Schuld („all that nameless hour" — „since that hour") zurückdenkt. Manfred ist eine deutliche Spiegelung des gefallenen Engels, ohne dass Byron jedoch einen ersichtlichen, astrologischen Grund für diesen Zusammenhang zwischen dem Menschen hier und dem Sternendämonen dort angab[18]).

Gerade so, wie Lucifer, ist Manfred vor seinem Fall ein anderes und lichteres Geschöpf als nachher gewesen. Er hielt sich zwar schon früher von den Menschen fern, aber nur um vor ihrer Niederträchtigkeit seine edlere Natur zu schonen, und um nicht in seinen selbstsüchtigen, hochfliegenden Träumen gestört zu werden. Manfred hegte die ehrgeizigsten Pläne, aber er konnte nicht vor den Menschen kriechen und ging deshalb den hohen Zielen nicht weiter nach, die nur denen erreichbar wären, die sich zu beugen verstünden. Dafür suchte er den Verkehr mit den Elementen und mit allem auf, was draussen trieb und rauschte:

„with my knowledge grew
„The thirst of knowledge and the power and joy
„Of this most bright intelligence, until —"

Er wurde mit der Natur befreundet und durch den Umgang mit den Geistern vollends der Erde und dieser Sterblichkeit entrückt, bis auch auf seinen Tag die Nacht folgte und der schöne Bau seines Lebens jammervoll zusammenbrach. Die Hölle Manfreds ist die Ruhelosigkeit, ein beständiges inneres Wachen und Grübeln. Er schliesst sich selber von aller Seligkeit aus und fühlt sich auch auf der Erde nicht heimisch, sodass als einzig passender Aufenthaltsort für ihn nur die Hölle übrig bliebe[19]).

Es ist interessant, wie sich Byron bemüht, das endlose Leiden Satans glaubhaft in dem Menschen Manfred darzustellen, wie er absichtlich unsere Zeitvorstellungen verwirrt und Sekunden zur Ewigkeit macht.[20]) Manfred soll lebend ertragen, was andere nicht einmal im Traum aushalten könnten, ohne davon in ihrem Schlafe zu sterben: „but perish in their

slumber". Durch solche Vergleiche gelangt der Leser nach und nach zu einer verschwommenen Vorstellung von der Grösse und Unermesslichkeit jenes Schmerzes. Milton gebrauchte noch ein grausiges Inferno zum Hintergrund für seinen Satan. Byron betonte dagegen ausschliesslich die inneren Leiden und liess die infernalische Umgebung bei Manfred selber völlig fort. Fern von seinem Helden schlug er aber an einer andern Stelle seines Dramas eine Hölle nach dem orientalischen Muster des Vathek auf, das Reich des Arimanes. „He at last goes to the very Abode of the Evil Principle, in propriâ personâ", hatte Byron in einem Brief an Murray die Manfredhandlung erklärt.[21])

Das Drama war ein neuer Versuch des Dichters, die Rätsel, die ihm bei seinem sonderbaren Wesen von der Natur aufgegeben waren, zu lösen. Byron fühlte selber, wie wenig er mit den übrigen Menschen gemeinsam hatte; er stellte nun in dem Drama ein Wesen dar, das sich zwar im Gemüt ganz ähnlich beanlagt zeigte wie er, das aber zugleich auch etwas gethan und erlebt hatte, was den Fluch der Ruhelosigkeit rechtfertigte, unter dem der Dichter selber litt. Manfred, der keine Furcht, Erregung und Sorge mehr kennt, lebt in dem peinigenden Gefühl einer unbedingten Leere dahin. Es gibt viele Dichter, die den Himmel in das Innere der Menschen verlegt und ihn dort mit eitel Glück und Freuden ausgeschmückt haben, aber es gibt kaum noch einen andern, der wieder eine so trostlose Verödung an Herz und Seele, wie sie Byron im Manfred darstellt, geschildert hätte. Sein Zustand ist noch um einige Grade schlimmer als der des Karl Moor, den doch immerhin eine starke und erregende Reue quält. Im Manfred starrt uns blos ein grauenvolles Minus, ein geistiger Tod bei lebendigem Leibe an.

Manfred und Astarte.

Wie in den Epen, so macht auch in dem Drama die Kirche einen Versuch, den verlorenen Sohn wieder zu gewinnen. Schon der Hirt empfiehlt: „the aid of holy men and heavenly patience", aber Manfred will bis zum Schluss von frommen Dingen gar nichts wissen und weist noch

sterbend den Abt zurück, der ihn beten lehren möchte: „Pray albeit in thought, But yet one prayer!“

Er will seine Thaten selber, ohne irgend welchen Vermittler, vor Gott verantworten, in dem Vertrauen, dass seine Schuld, die keinem gemeinen Gefühl, sondern der heiligen Notwendigkeit der Liebe entsprang, von dem höchsten und gerechten Richter nicht allzu hart bestraft werden kann. Der Abt von St. Moritz weiss aber auch mit einem Menschen vom Schlage Manfreds, der sich über den Durchschnitt erhebt, wirklich nicht fertig zu werden, noch kann er innig genug für seine eigene christliche Sache einstehen, um an dem Feuer seiner Ueberzeugung diesen gleichgültigen Apostata zu erwärmen. Die ursprünglich edle Natur Manfreds, die „gentle thoughts“ scheinen freilich aus seinem Elend noch überall durch. Der Verzweifelte bewahrt sogar eine männlich stolze Haltung und ist kühn und unerschrocken genug, noch auf die höchsten Berge zu klettern: „which none even of our mountaineers save our best hunters may attain.“ Im Bewusstsein dieser seiner königlichen Würde und Kraft vergleicht sich Manfred mit dem Löwen, der niemanden über sich anerkennt, oder mit dem Raubvogel, der einsame, ferne Kreise zieht; der fromme Abt glaubt gar hohe und göttliche Anlagen bei Manfred zu entdecken, die, weise ausgebildet, einen herrlichen Menschen aus ihm gemacht haben würden [22]).

Die Beschäftigung mit der Magie erklärt sich aus dem titanischen Uebermenschentum Manfreds. Er war anfangs von der biblisch gehaltenen Voraussetzung beherrscht, dass Gott dem Forschungstrieb des Menschen Schranken gesetzt hat, die keiner ungestraft, selbst wenn er dazu auch im stande wäre, umgehen darf. Manfred wagt sich nun aber erst recht an alles das hinan, was Gott sich selber vorbehalten hat, d. h. an die Geheimnisse der Welt und Natur, damit wir vor seinem hohen Intellekt erstaunen, der „conclusions most forbidden“ aus „sciences untaught“ zu schöpfen und kühn und trotzig von den Früchten am Baum der Erkenntnis zu pflücken wagt. Er trägt sein Leben freilich wie ein schweres Verhängnis, von dem er sich so wenig wie der unselige Geschwistermörder Kain befreien kann; und er glaubt, dem Satan gleich,

für immer an seine Qualen gefesselt zu sein, weil selbst die Natur ihn bei ihren Katastrophen zu vermeiden scheint und ihre Lawinen und Felsen lieber über die andern, schuldlosen Menschen wälzt. Die Klage des ewigen Juden,[23]) der neidisch den Tod an sich vorbeiziehen sieht, kehrt hier wieder.

Ueber Astarte, Manfreds Partnerin, sagt die Dichtung herzlich wenig. Byron mag den seltsamen Namen der phönizischen Mondgöttin, der „queen of Heaven“, aus dem Paradise lost entnommen haben.*) Astarte hatte den Manfred einst auf allen seinen Wanderungen begleitet und seine geheimsten Gedanken verstanden; sie war geistig und körperlich das Ebenbild dieses Mannes, von dem sie sich nur durch die Eigenschaften ihres Geschlechts, durch die grössere, weibliche Milde und Barmherzigkeit, unterschied. Manfred liebte sie „as he indeed by blood was bound to do“, aber statt der reinen geschwisterlichen Zuneigung liessen beide auch eine sinnliche Leidenschaft in sich aufkommen.

Im Drama ging Byron weiter als z. B. in der Braut von Abydos, wo er bereits mit dem Geschwistermotive gespielt hatte; aber er scheute sich auch im Manfred noch davor, diese Liebe beim rechten Namen zu nennen, bis er im Cain endlich das Thema ohne alle Dämpfung und mit Berufung auf das alte Testament laut vor aller Welt anschlug. Byron hatte in seinem Leben ein richtiges geschwisterliches Verhältnis nicht kennen gelernt; die um fünf Jahre ältere Augusta war leider niemals längere Zeit mit ihm zusammen; er hielt deshalb eher als andere Menschen, die in der Familie aufgewachsen sind, eine solche Gefühlsverirrung für möglich. Die sündige Liebe aber zwischen Manfred und Astarte passte auch besonders zu Byrons Theorien von der Leidenschaft und von der „lawless love“, die ihren Gegenstand sich wählt, wo und wann es ihr grade gefällt.[24]) In allen seinen Dichtungen stehen die Liebenden mit den Gesetzen in Konflikt. Während er sonst die Gattin dem Gatten von einem Dritten hatte rauben lassen, legte er im Manfred die Axt unmittelbar an die Wurzel aller Sitte, an die Familie; eine solche Neigung

*) Parad. lost 1,439; 720.

zwischen Bruder und Schwester, die gegen die heiligsten Gesetze frevelt, war ein Verbrechen, das in seiner Verwegenheit ihm das irdische Analogon zu Satans Thaten schien. Unser sittliches Gefühl sollte sich über den Manfred ebenso energisch wie unser religiöses über den Satan empören, damit die höllischen Qualen der Selbstverdammnis in Manfreds Gemüt gerechtfertigt erscheinen. Es wäre immerhin möglich, dass Byron selber in den reizbarsten Momenten des Jahres 1816 seine Liebe zu Augusta krankhaft überspannt und ihr, die von den tiefsten Geheimnissen seines Lebens wusste, in seiner Phantasie auch zeitweilig die Rolle einer sinnlichen Genossin übertragen hätte. Aber diese vorübergehende Verwechslung würde uns noch lange nicht zu Folgerungen im Sinne der Mrs. Stowe führen. Man darf nun das geschwisterliche Liebesverhältnis im Manfred nicht mit dem moralischen Massstab allein messen; man muss nach einem andern Grunde suchen, von dem ganz abgesehen, dass gerade in England viele Dichter zur Behandlung dieses verfänglichen Themas schon lange vor Byron bereit gewesen waren.

Byron wollte überhaupt von fester Moral nichts wissen, weil er, nach dem Masse seiner geschichtlichen Einsicht, überall das, was heute Recht war, morgen wieder Unrecht hatte werden sehen; er machte sich deshalb einen eigenen Sittencodex zurecht und erkannte principiell eine Schuldfrage nur vor seinem Herzen, niemals aber vor den Augen der Welt an. Nun erscheint derjenige Zustand, den alle Liebe und Leidenschaft ersehnt, ein Vereintsein und -werden mit dem geliebten Wesen, in dem geschwisterlichen Verhältnis gleichsam von der Natur noch besonders begünstigt. Da ist es leicht möglich, dass eine zu scharfen Gewürzen neigende und schon gereizte Phantasie dies eine Moment vom Geistigen auch auf das sinnlich-geschlechtliche Gebiet hinüberspielt. Im Cain führte Byron sogar die Zwillinge Adah und Abel auf, die, in e i n e m Leibe getragen, auch später als Mann und Frau zusammenbleiben, sodass sich das Leben also aus einem Paare, aus dieser engsten Familie von neuem wieder gebären muss. Und an der Thatsache, dass in der Kunst hier und da die soror zur uxor erhoben wurde, t r o t z d e m oder gerade w e i l es

moralisch längst verboten war, lässt sich nun einmal nicht rütteln; man muss sich mit ihr abfinden, ohne darum voreilig auf reale Vorbilder und auf unnatürliche Verbrechen der Dichter zu schliessen, die das Thema behandelten.

Wie für den Held und die Heldin in Byrons Epos Mazeppa — „until one hour" —, so schlug auch für Manfred und Astarte die Stunde, da sie ihre sündhafte Sehnsucht endlich stillten*). Aber Astarte ist darüber gestorben; nur ihr Schatten schleicht noch durch das Drama. Byron lässt uns jedoch vermuten, dass die Gnade, die dem Gretchen im Faust vergab, auch diese Seele vom Bösen schliesslich erlöst hat. Das Schuldgefühl aber, das auf Manfred lastet, ist keineswegs die Reue über seine unerlaubte Neigung, sondern vielmehr — im Sinne des Giaour! — der Gedanke an das Unglück, das er über das ihm teuerste Geschöpf auf Erden gebracht hatte. Astarte wurde zwar nicht unmittelbar von Manfred getötet; aber sie ging an der Liebe zu ihm langsam gebrochenen Herzens zu Grunde; denn dieses Weib, das sich von Natur enger an die Sitte gebunden glaubte wie der Mann, trug auch schwerer an dem Bewusstsein ihres Vergehens und siechte in der That an ihrer Schuld dahin; sie verstand ihren Bruder nicht mehr, der sich so ruhig und kaltblütig über alle Bedenken hinwegzusetzen vermochte. Erst nach ihrem Tode stellen sich die quälenden Vorstellungen bei Manfred ein, der ihr Blut nicht mit bösen Giften oder mit dem Schwert, aber durch den Fluch seiner Liebe zu ihr vergossen hat. Deshalb sieht er es auch an dem Glase roten Weines, das ihm der Jäger anbietet, wie Blutstropfen schimmern. Wohlverstanden, macht sich also Manfred wegen seines Incestes keinerlei moralische Vorwürfe, so wenig Satan das Verbrechen an und für sich bereut, gegen Gott gemeutert zu haben, sondern er grämt sich nur unendlich um die tote Astarte, die ihm durch eigene Schuld auf ewig verloren ist, gerade so wie Satan sich unter furchtbaren Schmerzen vergeblich nach dem Himmel zurücksehnt.

*) Herrigs Archiv, 1897, p. 403: Lord Byron und Francesca da Rimini.

Diese Verschiebung der Gefühle — wenn Byron abermals nicht dasjenige als Schuld empfand, was der normale und gesunde Mensch so nennt, und er lieber spitzfindig etwas Entlegeneres zu einer Schuld erst künstlich stempelte — diese Verschiebung der Gefühle lag tief in seinem Wesen begründet. Hier berührten sich Dichtung und Wahrheit. Es hat gewiss einmal irgend ein Mädchen gegeben, die da starb zu einer Zeit, wo Byron sie liebte, und deren Tod er nun persönlich als eine geheimnisvolle und trübe Folge seiner Liebe betrachtete. Aus den vorhandenen Materialien könnte man vorerst nur eine Gleichung ansetzen, um zu zeigen, auf welche Weise Byron zu solchen Schuldvorstellungen gelangen konnte. Aus der Jugendgeschichte des Dichters ist die heftige und erwiderte Leidenschaft des dreizehnjährigen Knaben zu seiner Kousine Margarete Parker bekannt. Das Mädchen starb früh an der Schwindsucht oder an der Auszehrung, einer Krankheit, die den Dichter später noch oft an die geliebte jugendliche Tote erinnerte.[25])

Auf Astartes Wangen liegt auch ein solcher kranker Glanz:

„there 's bloom upon her cheek;
but now I see, it is not living hue;
but an strange hectic — like the unnatural red
which autumn plants upon the perished leaf.
it is the same! O God! that I should dread
to look upon the same!“

Abgesehen davon, dass nach englischen Gesetzen die Verbindung mit einer Kousine nicht erlaubt ist, hätte sich bei Margaretas Tod der selbstquälerische und ganz ungemein früh entwickelte Byron ein romantisches Schuldbewusstsein einreden und glauben können, dass durch seine heftige Leidenschaft das Mädchen in übernatürlicher Weise einem Ende zugetrieben wurde, dem sie in Wirklichkeit aus anderen und einfacheren Ursachen entgegen ging. Dass gerade Margarete Parker in dieser Weise die Gestalt der Astarte bestimmen half, ist damit nicht gesagt, aber ähnliche Verhältnisse liegen sicherlich vor.

In der Beschwörung der Astarte kommen überdies Hin-

weise auf die Hexe von Endor vor. Denn die magische Beleuchtung und jener redende Geist in der Nekyia des Buches Samuel hatten auf Byron um so tiefer gewirkt, je weniger Spuk und Kleinzauberei er sonst in der Bibel fand. Aber auch die Geschichte des Pausanias, die im zweiten Akt erzählt wird und die Byron längst dramatisieren wollte, ist nicht ohne Einfluss auf das Werk geblieben. Der Grieche hatte durch eine unselige Verwechslung seine Geliebte getötet, die nachts in sein Gemach gekommen, aber unglücklicherweise dabei hingestürzt war. Von dem Lärm aus dem Schlaf geweckt, glaubte sich Pausanias von Feinden überfallen und stach blind das schuldlose Mädchen nieder. Nach dieser schrecklichen That suchte er das Orakel der Toten in Heraclea auf, wo der Geist der Geliebten, zur Versöhnung beschworen, ihm sein baldiges Ende weissagte. Die Schuld trifft auch hier nicht eigentlich den Menschen, sondern das Schicksal, das einen Liebenden tragisch verurteilen kann, gerade sein Liebstes zu töten. Byron ging aber insofern noch über den Pausanias hinaus, als Manfred nicht mit der Hand Astarte erschlug, sondern durch seine blosse Persönlichkeit eine verzehrende tödliche Wirkung auf sie ausgeübt haben soll. Noch 1821 wollte Byron gar ein Drama Pausanias schreiben, das im Wesentlichen wohl nur eine Wiederholung des Manfred geworden wäre: ein Beweis, dass ihm der merkwürdige Stoff, auch nachdem er ihn längst ausgestaltet hatte, doch keine Ruhe liess. Denn Byron glaubte von sich selber, dass alles, was er liebte, eben darum auch zum Tod erkoren sei und dass seine Umarmung wider seinen Willen tödlich wirke. Die Freunde in der Jugend, ja selbst Tiere, die er von Herzen gern hatte, waren, wie er meinte, dem traurigen Loos verfallen: „Some curse hangs over me and mine, my mother lies a corpse in this house. One of my best friends is drowned in a ditch“ — schrieb er 1811. Statt dem Zufall und der Natur die Schuld zu geben, grübelte er lieber über sich selbst nach und hielt sich für verflucht, andere, ohne es zu wollen, heimlich zu töten. Manfred vergleicht diese seine grausamen Kräfte mit der verderblichen Wirkung des Samum:

„And seeketh not, so that it is not sought,
But being met is deadly; such hath been
The course of my existence“. . . III. 1.
My embrace was fatal.“ — — —
If I had never lived, that wich I love
Had still been living.“. . . II 2.

Diese Anschauungen entsprangen einem sadistischen Elemente und einem Zerstörungstriebe, der freilich nicht mit offener Absicht zu Werke ging. sondern nur in der Einbildung des Dichters vorhanden war. So bleibt der Manfred eine nebelhafte Dichtung, aus Vorurteilen, aus Phantasmen aller Art. aus Erzählungen vom bösen Blick, aus Brocken der Vampirsagen und auch aus einer romantischen Ueberhebung zusammengestellt, wenn sich der Dichter im stillen dem grossen Schnitter Tod an die Seite zu stellen wagte.

Incantation.

„A voice is heard in the incantation“, dieser Zaubergesang muss, wie schon Goethe in seiner Recension betonte, auf das Phantom Astartens bezogen werden. Das Lied beginnt eintönig; die Worte schleichen sich förmlich an ihr Opfer heran, beim Schein der Glühwürmer, der Irrwische und Sternschnuppen und unterm Schrei der Eulen — Wesen und Dinge, die am Tage gar nicht wahrzunehmen sind, die aber in dieser unheimlichen Zusammenstellung die nächtliche Scenerie besonders eindrucksvoll machen.

Nach der vierten Strophe springen die Trochäen in Jamben um:

„And the day shall have a sun
Which shall make thee wish it done. —
From thy false tears I did distil
An essence which hath strength to kill . . .“

Die Verse sprechen dann den alten Byronischen Fluch über ihr Opfer aus, dass es sich bei lebendigem Leib — „thy proper hell“ — in innern Qualen winden soll.

Nicht bloss aus den Anklängen der Incantation an die auf Lady Byron gemünzte feindselige „Sketch“ lässt sich die ursprüngliche Richtung der Verwünschungen berechnen; auch

innere Gründe sprechen mit; denn die Thränen, das „Schlangenlächeln", ja der „Trug der Augen", aus denen in der 5. und 6. Strophe ein Gift gebraut wird, das alles passt nicht auf Manfred, der, stets aufrichtig, auch im Verlauf des Dramas nie eine Heuchelei unter seinen Sünden aufzuzählen hat. Das waren vielmehr Vorwürfe, die Byron in der Aufregung gegen seine Gattin erhoben hatte. Später kehrte er die Richtung der Flüche einfach um und rettete die dichterisch so gut gelungenen Strophen, die angeblich aus einem früher geschriebenen unvollendeten „witch drama" stammen sollten, für die zweite Scene des Manfred, wo sie freilich nicht einmal richtig erzählen und begründen, was wir grade eben schon im ersten Auftritt gesehen haben: den Helden in seiner Unstätigkeit.

Aber die voice der incantation für die Stimme der Schuld und des Gewissens auszugeben, wie etwa Gretchen im Dom vom bösen Dämon verfolgt wird, ist kaum möglich, weil Byron-Manfred von wirklicher, moralischer Reue nichts wusste und sie natürlicher Weise nun auch weder allegorisch noch symbolisch darstellen konnte. An ihrem jetzigen Orte bleibt die incantation, in wie unheimlich schönem, grünlichem Lichte sie auch funkeln mag, doch ein unorganischer Bestandteil des Dramas.

Die Anklänge an den Macbeth*) nehmen dem Zaubergesang nichts von seinem poetischen Wert. Die Shakespearischen Hexenverse mögen zwar auf die Form des Gedichts, auf das Rezept für den Kessel und auch auf die Mischung eingewirkt haben; aber die Beschwörungen sind in beiden Fällen innerlich tief von einander verschieden, dass man sie nicht in einem Zuge nennen und Byron die selbständige und unabhängige Erfindung diesmal lassen sollte.[26])

Technik.

Byron konnte sich bei seinem ersten Drama an keine Bühnentechnik gewöhnen. Der Manfred ist deshalb auch

*) Macbeth I. und IV.

nichts anders als eine äusserst kümmerlich dialogisierte Erzählung, die der Dichter durch den Titel „dramatic poem“ absichtlich vom Theater ausschloss, weil er in London am Drurylane manche unerfreuliche Erfahrungen gemacht hatte; einfacher gesagt, weil er, der Lyriker, überhaupt noch kein wirksames Stück zu schreiben verstand. Der erste Teil ist mechanisch gruppiert: Manfred und die Geister beginnen, Manfred und der Jäger schliessen den Akt; sie eröffnen zugleich den zweiten Aufzug, der umgekehrt wieder mit einer Geisterscene endet. Eigentlich ist das Drama bloss ein zerdehntes langes Selbstgespräch. Es giebt weder eine Handlung noch Gegenhandlung. Die Geister vermögen dem Helden gar nichts anzuthun, und der Jäger, der Abt und die Diener erreichen ihr Ziel, den Herrn zu bekehren, noch viel weniger, sodass es zwischen den Parteien allemal nur zur leichten und schnell vorübergehenden Reibung kommt. Das Stück strotzt von Geheimnissen; die dramatische Spannung hängt von den plumpesten Kunstgriffen und von gewissen Wendungen ab: „was there but one who... but of her anon — there came things“. Wenn aber die Geschichte glücklich auf dem Punkte steht, aufgeklärt zu werden, z. B. bei des kundigen Manuels Worten über Manfred, wird durch eine prompt hereingelassene Person das Gespräch geschickt auf etwas anderes gelenkt. Lebende weibliche Wesen treten in dem Drama nicht auf, das auch dadurch schon etwas Frostiges, Unvollkommenes und Einseitiges erhalten hat. Alles Nebensächliche ist höchst nachlässig ausgeführt worden: die Lokalisierung von Ritterschlössern in der Nähe der Jungfrau beruht auf einer Ortsverwechslung. Byron nahm die Burgdekorationen vom Rhein, den er auf der Fahrt nach der Schweiz besucht hatte, in die Hochalpen hinüber und stattete die Säle, wie einst im „Lara“, mit ess- und trinkbedürftigen Vasallen aus. Die Versuche zu einer Charakteristik werden immer schleunigst wieder abgebrochen. Der idealisierte Hirt weiss über seinen naiven Zustand vielzuviel zu plaudern. Dass dieser Senne sich auch einen kleinen Weinvorrat angelegt haben will, ist für jene Zeiten nicht recht glaubhaft. Die Armseligkeit in der Erfindung Byrons machte sich vor

allem im unteren Personal geltend. Im Lara hatten sich die Diener bereits über ihren Herrn unterhalten:

„his rarely call'd attendants said . . . . .
They heard but whisper'd . . . . .
but some had seen,
They scarce knew what . . . . .“

und dasselbe Geflüster wiederholt sich nun bei Manfreds*) Untergebenen:

„O, I have seen
some strange things in them . . . . .
I've heard them darkly speak of an event . . . . .“

Aus deutschen Einflüssen erklären sich hier wie sonst die gräflichen Titulaturen: Count Lara, Count Manfred und Count Sigismund.

Nur wenige grüne Flecke haften an dem trümmerartigen Gedichte. Die Rede an die sinkende Sonne ist der einzige freudige und glänzende Passus in dem Drama, als flackerten vor dem Tode die Lebenstriebe in Manfred noch einmal wieder auf. Diesem Hymnus entspricht im dritten Akt der Gesang an den Mond „and thou didst shine, thou rolling moon.“ Ja Byron konnte wirklich mit inbrünstiger Verehrung, wie ein alter Chaldäer, zu den Sternen beten. Die Symbolik der Monologe ergiebt sich von selbst. Der Uebergang von der Sonne zum Mond, vom Tag zur Nacht, sollte auf Manfreds Leben deuten, das sich allgemach auch seinem Ende zuneigte.

Das Hochgebirge der Schweiz in seiner feierlichen Vereinsamung drückt auf dem Werke, aus dem alles Leben und alle Farbe gewichen ist. Ein fahles Weiss scheint sich über den Manfred zu breiten. Denn selbst auf jener Alpenreise, wo Byron begleitet von einem guten Freund, dem Mr. Hobhouse, doch „some of the noblest views in the world“ gesehen und alles zur Freude angelegt gefunden hatte, wo die Anstrengungen der Fahrt die Kräfte seines Körpers fröhlich herausforderten, selbst da war er aus seinen melancholischen Gedanken nicht herausgekommen. Er hatte sich gerade in

*) Vgl. Werner IV, 1.

der grossen Natur nur um so elender und kleiner gefühlt und leider niemals verloren: „My own wretched identity in the majesty and the power and the glory around, above, and beneath me.“

Manfred, Faust, Hamlet.

Die Originalität des Manfred wurde heftig bestritten; der Marlowe'sche und Goethe'sche Faust sollten nicht bloss die fernen Ahnen, sondern gleich die Väter des Werkes sein. „The devil may take both the Faustuses, German and English“, wetterte Byron, „I have taken neither“; er kannte in der That den einen gar nicht, und Goethes Dichtung nur aus den Bruchstücken — „some good and some bad“ — die ihm Lewis in Diodati im August 1816 zum Dank für freundliche Bewirtung übersetzt hatte; aber „it was the Steinbach and the Jungfrau and something else, much more than Faustus that made me write Manfred. The first scene however and that of Faustus are very similar.“ Der Steinbach-Fall besonders rief seltsame Erinnerungen in Byron wach. Aus dem Staub und Schaum, den der Dichter um den Grundstock des Wassers sprühen, dann weiterfliegen und zerstieben sah, aus Staub und Schaum schauten ihn Gestalten und Gesichter von vieldeutiger Bildung an, die greifbar, bald verlockend und bald grausig um ihn herwehten.[27])

Erst nachdem er den Manfred gedichtet hatte, kam Byron gelegentlich öfter auf den deutschen Faust zurück. Er beneidete Shelley um seine Sprachkenntnis und trieb ihn an, nicht nur die Walpurgisnacht,[28]) sondern gleich das ganze Goethe'sche Werk zu übertragen.*)

Der Prolog gefiel ihm wegen der Verwandtschaft mit dem Buch Hiob, das er selber zu bearbeiten plante. So kam es denn, dass Byrons letztes Drama „The deformed Transformed“ aus dem Jahre 1824 sich in bewusster Huldigung viel entschiedener als der Manfred an „the Faust of the great Goethe“ lehnte. Es schmerzte ihn nur, dass er wegen seiner mangelhaften Sprachenkunde einen Dichter nicht besser ver-

*) Medwin, Conversations, London 1824, p. 191. 227. 415.

stand, mit dem er zu eigener Genugthuung so vieles, bis auf kleine Liebhabereien, bis auf die abergläubischen, astrologischen Neigungen gemein zu haben glaubte. Auch Goethe*) spürte bei Byron einen verwandten Genius heraus, der ihm trotz der Unzufriedenheit und düsteren Eigenquälerei noch Achtung abnötigte. In Byron sah er alte Zeiten wieder aufleben, die er mit seinem viel gesunderen und kräftigeren Naturell damals freilich rasch überwunden hatte. Er schickte ihm 1823 nach Genua ein Gedicht mit etwas dunkeln und barocken Versen, die der geschickte Moore doch nicht in's Englische zu übersetzen wagte: „as an English version gives but a very imperfect notion of their meaning."

Goethe verschrieb darin dem jungen Freunde das bewährte Rezept aus dem Tasso, die Kunst als eine von Gott verliehene Entschädigung für alle Leiden des Lebens hinzunehmen. Er hätte den verzweifelnden Britten gern zum Positiven seiner Natur und zum Bewusstsein seiner Kräfte geführt, er ahnte nicht, dass bei Byron das Uebel der Melancholie tiefer sass und statt akut in einer Heilung zu verlaufen, konstitutionell beharrte. Die ermunternden Zeilen:

„Er wage selbst sich hochbeglückt zu nennen,
Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet,
Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen"

verfehlten eigentlich ihren Zweck, weil Byron es nicht verstand, sich durch einen eigensten Gesang über seine wirklichen oder eingebildeten Leiden zu trösten.

Auf die Manfred-Besprechung Goethes 1820 war Byron sehr neugierig. Auf vielen Tadel und wenig Lob gefasst, wurde er von dem Gegenteil um so freudiger überrascht. Er schickte die Kritik dem Verleger Murray und dankte Goethe, in Beziehung auf den Westöstlichen Divan mit der Widmung des Sardanapal. Goethe selber war durch seine Idee von einer Weltlitteratur, die er nicht bloss von weitem ahnen, sondern persönlich gern noch herbeiführen wollte, für den englischen Dichter vielleicht zu sehr voreingenommen;

---

*) Vgl. A. Brandl, Goethe und Byron. Oesterr Rundschau, Heft 1. 1883.

er sah, um der grossen Sache willen, diesem Kandidaten eines fremden Volkes manches durch die Finger. Aber über den Manfred urteilte Goethe ausdrücklich anders als die meisten Kritiker, die das Drama kurzweg für ein Verbrechen an der deutschen Litteratur erklärt hatten. Goethe, der seinen Faust wahrlich am besten kennen musste und noch mit allen zarten Fasern der Seele an diesem Werk seiner Jugend hing, er, der sich der geheimsten Motive, aus denen es erwachsen, im stillen wohl inniger und wonnevoller bewusst war, als er jemals öffentlich zugestanden hatte, er wunderte sich darüber, mit welcher Selbständigkeit Byron aus dem Kerne einer anderen Schöpfung, aus eben dem Faust, doch etwas ganz Neues entfaltet hatte. Der derbere deutsche Ton und das holzschnittartige Gepräge der Goethe'schen Dichtung war freilich der stilisierenden Schreibart Byrons fremd. Desto tiefer teilt Manfred die geniale Verzweiflung des Uebermenschen Faust. Goethes Held leidet an einem unbefriedigten Wissensdrang, wenn er bei der Erscheinung des Erdgeistes sich plötzlich wieder weg von den letzten Erkenntnissen, an die er schon zu rühren glaubte, in die engen Grenzen alles Menschlichen verwiesen sieht. Dagegen braucht Manfred die Wissenschaft nur als ein Mittel, um in seinem Herzen die Erinnerung an die Vergangenheit zu ersticken. Auch er macht, ermattet bei diesen Versuchen, bald mit der Wissenschaft Fiasko, die derartigen eigensüchtigen Zwecken nicht dienen kann.

Beide haben den Wunsch zu sterben, Faust aus Kummer über die Unzulänglichkeit des Irdischen, Manfred um einem unerträglichen Gemütszustand ein für allemal zu entfliehen. Die Frevelthat des Byron'schen Helden liegt weit vor dem Stück und ist — ungünstig genug für das Drama — mehr ein blasser Gedanke als blutrote Handlung. Und während Goethe die ganze Vorgeschichte giebt, die zu Fausts Schuld führt, während er in warmen Farben uns mit einem Bild süssester Liebe für die vielen abstrakten Partien der ersten Scenen entschädigt, verzichtete Byron auf solche reale Unterlagen und auf jede Berührung mit dem Leben.

Eigentlich hört alle Aehnlichkeit des Manfred und des

Faust nach dem Mephisto-Vertrag auf; denn nun beginnt für Faust die geistige Kur und Gesundung; wunderbar verjüngt, wird er von Genuss zu Genuss und schliesslich zur heilenden That geführt. Das Leben, das Faust noch vor sich sieht, hat Manfred längst hinter sich. Beide treffen in einer melancholischen Stimmung zusammen, in der nur Manfred bis an sein Ende verharrt, die aber von Faust schon in den ersten Scenen überwunden wird, als beim Klang der Osterglocken seine Todesgedanken verflogen sind.

Auch Fausts Liebe wird einem andern Wesen verhängnisvoll; denn obgleich er mit eigener Hand weder sein Kind ertränkt noch dessen junge Mutter getötet hat, Gretchen geht doch um seinetwillen und durch ihn zu Grunde. Aber von quälenden Schatten sollte Faust nicht immer umgeben sein; er wird nicht bleich vor Reue, er macht vielmehr aus seiner Schuld ein lebenförderndes Moment und ist, in rastlosem Streben und in der Läuterung seiner selbst, bemüht, an der Menschheit durch Thaten wieder gut zu machen, was er an einem ihrer Glieder schlimm gesündigt hatte. Die Elfen entfernen „des Vorwurfs glühend bittre Pfeile"; Faust hatte bislang bloss sich egoistisch ausgelebt, jetzt nimmt er uneigennützig die Welt zu Lust und Schmerzen in Herz und Seele auf und findet für sich selber schon an dem „farbigen Abglanz" des Lebens ein Genügen. Das war freilich eine Sühne, die dem Dichter Byron, der den zweiten Teil des Faust überdies gar nicht kannte, im Jahre 1816 noch ganz ferne lag. Seine „Thaten" sollten erst acht Jahre später in Griechenland reifen. Nicht ohne tieferen Sinn öffnete Goethe im Prolog die Pforten des Himmels, führte uns von dort hinab mitten durch die Welt und dann wieder zurück in die höheren Sphären, die diese Dichtung golden umrahmen. Den Dämonen steht Manfred unerschrockener und selbständiger als Faust gegenüber. Manfred ist der überirdische, Mensch gewordene Titane; Faust dagegen ist der Mensch, der sich nach und nach titanisch erhoben und in dem ungewohnten Verkehr mit den Geistern demgemäss auch demütiger zu benehmen hatte.

Von dem Optimismus des Faustgedichtes ward Byron

im Manfred vorderhand wenig berührt. Goethe lässt das Böse nicht selbständig gegen den Himmel operieren, sondern ordnet den Teufel der Dienerschaft des Herrn ein, mit der besonderen Bestimmung, dass er die Menschen zu ihrem eigenen Besten aus der Trägheit aufstacheln solle. Er giebt uns gleich zum Beginn seiner Dichtung die Beruhigung mit auf den Weg, dass die bösen Kräfte, die wir in seinem Drama schalten sehen, doch alle einem höheren und guten Ziel dienen.

Goethe hatte Manfreds Verse „We are the fools of time" sogar über Hamlets „to be or not to be" gestellt; und in der That sind gerade in diesem Monolog Byrons einmal die Klagen etwas reicher gefärbt worden.[29]) Die verzagte Stimmung spricht sich in den Reden ähnlich aus: Hamlet fürchtet sich vor dem Tode, Manfred vor den Toten; in beiden aber dringt die kummervolle Einsicht durch, dass der Mensch doch nur gezwungen und auf höheren Befehl die Last seines Lebens freudlos dahinschleppt. Die Parallele zwischen Hamlet, der seine Tafeln verlangt:

„my tables — meet it is, I set it down,
that one may smile, and smile and be a villain"

und zwischen Manfred, der es niederschreiben will, dass er das Kalon gefunden hat:

„and I within my tablets would note down
that there is such a feeling".

hat deshalb einiges Interesse, weil Byron derselben Scene nachträglich die berühmten Worte „there are more things" zum Motto für sein Drama entnahm. Aber auch sonst sind Hamlet und Manfred mit einander verwandt: sie schlagen sich beide mit Gespenstern herum. Der Dänenprinz muss an seinem Oheim den Mord des Vaters rächen, Manfred sucht an sich selbst den Tod seiner Geliebten und Schwester heim; Sünden, die noch nicht gebüsst wurden, schreien in diesen Dichtungen nach Sühne. Die Zuckungen in der Seele Hamlets, der immer vergeblich zum Schlage ausholt, und Manfreds vereitelte Selbstmordversuche, die lassen beide Männer als Vertreter einer Thatenlosigkeit und träumerischen Unentschlossenheit erscheinen, die man bei dem englischen Volke sonst vergebens suchen möchte.

III.

Cain und Heaven and Earth.

In seinem ersten Mysterium, dem Cain, ging Byron bis in die christliche Mythologie zurück. Mit den jüngsten Ausläufern der Prometheussage, mit den Räubern, hatte er begonnen und dann im Manfred den Typus in Miltons Sinn weiter behandelt. Jetzt wählte er als Hintergrund für seine Dichtung das heroische Weltalter des jüdischen Volkes, so wie der Aeschyleische Prometheus aus der sagenhaften Titanenzeit Griechenlands kam. In einer Vision seines Dramas spielte Byron auch auf jene gewaltigen Uebermenschen an, die, wie er von Cuvier lernte, in den allerfrühesten Perioden der Erde vor aller Geschichte gelebt haben sollten. Der französische Naturforscher verstärkte überhaupt durch seinen den „Recherches" 1812 vorgedruckten „Discours sur les révolutions de la surface du globe" nicht unwesentlich den Pessimismus des Britten, der die Ziellosigkeit aller menschlichen Bestrebungen nun auch für wissenschaftlich erwiesen hielt. Die gewaltsamen Erdumwälzungen stimmten zu seiner Theorie von einem willkürlichen Gotte, der das Chaos, so oft es ihm gefällt, wiederherstellt; und der Gegenwart überdrüssig, die nur das Wrack früherer prächtiger Zeiten war, sah Byron lieber den Spielen fabelhafter Urriesen zu. Der moderne Mensch war seiner Meinung nach bloss der missgestaltete entartete Nachkomme dieser göttlich grossen Geschlechter; und wenn dem Dichter auch die Kräfte versagten, um jene stolzen Wesen ganz wieder lebendig zu machen, so liess er sie doch in der 3. Scene[30]) des Cain im Hades geisterhaft an sich vorübergleiten. Die Personen seiner beiden Mysterien aber stellten eine Uebergangsform zwischen den Riesen der Urzeit und den verkommenen Rassen der Gegenwart dar.

Im Laufe eines Gesprächs, das er mit Medwin*) führte, fand der Dichter auch eine neue eigene Erklärung für die Prometheussage: „Might not the fable of Prometheus and his stealing the fire and of Briareus and his earthborn brothers be but traditions of steam and its machinery?“ Phantastisch in die Zukunft blickend, sah Byron die Menschen im Kampfe mit einem Kometen: „Who knows whether men will not tear rocks from their foundations by means of steam and hurl mountains as the giants are said to have done, against the flaming mass? and then, we shall have traditions of Titans again and of wars with Heaven“.

Byron hatte seit langem auf den Cain zugesteuert. Denn dieser Mensch, der die erste Todsünde beging, war ja, wie Byron selber, zu ewiger Ruhelosigkeit verurteilt worden. Und in ihrem Selbstbewusstsein und Trotze und in ihrer Verachtung des höchsten Wesens waren Prometheus, Lucifer und Cain mit einander nahe verwandt.

Gott trägt wieder dieselben unfreundlichen Züge wie in den andern Dichtungen Byrons. Er ist allmächtig, aber keineswegs gut, denn seine Altäre dampfen von Blut und Thränen. Byron zog aus Miltons Ansichten die unerquicklichsten Folgerungen: er trug in diesem Drama ganz unmerklich in den Himmel auch den Zwiespalt der Hölle hinein und dehnte, in etwas veränderter Form, jetzt auf Gott selber das „ruin in majesty“ des Satan aus. Denn bei allem Glanz und bei dem Halleluja der Psalmen fühlt sich dieser Gott doch nicht glücklich; er sucht seine Einsamkeit und Langweile zu vergessen, indem er Welten auf Welten gründet und wieder zerstört. Byron nähert sich immer mehr einer Weltanschauung, die den Streit des Guten und Bösen nur als einen Kampf um die Macht verstand und beide Parteien rundweg für gleich schlecht und elend erklärte. Darum dürfen Lucifer und Cain auch den Schöpfer charakterisieren:

„He is great —
But in his greatness no happier than
We in our conflict! —

*) Medwin a. a. O. p. 234, 282.

. . . . let him reign on,
And multiply himself in misery!
. . . So wretched in his heighth
So restless in his wretchedness“ . . . .

Wenn Byron dann solche Disputationen nachträglich für blosse Erdichtung ausgab, so war das nicht ganz richtig. In Wahrheit hatte er selber sich unter der Anleitung Miltons diese Ansichten längst gebildet und die Raisonnements nicht, wie er glauben machen möchte, erst jetzt erfunden, um für den Lucifer und Cain etwas recht Infernalisches bereit zu haben.

Lucifer spielt auch den Wohlthäter der Menschen; er möchte sie ihr heiligstes Gut, die Vernunft, nutzen lehren. Aber Gott will Wissen und Wahrheit eigennützig für sich behalten, weil es sein Ansehen und seine Macht schädigen würde, wenn die Menschen in ihren Besitz kämen. In diesem Teufel des Byronschen Mysteriums feiern also die humanen Bestrebungen des Prometheus ihre Auferstehung. Lucifer tritt äusserlich nicht in den grossen Formen Satans auf, seine Figur ist für den Verkehr mit den Menschen zugeschnitten. Nur die feinfühlige Adah ahnt gretchenhaft den unheimlichen Gesellen, der ihr so stolz und so verzweifelt erscheint, und dessen Augen sie bedrohen:

„he awes me, and yet draws me near,
Nearer and nearer: — Cain — Cain — save me from him.“

Miltons Satan sinnt auf Rache,*) Byrons Lucifer dagegen weiss, dass er dem mächtigeren Gotte physisch nicht viel schaden und sich ihm bloss mit den dialektisch geschärften Waffen seines Geistes widersetzen kann. Er wartet, wie Prometheus, seine Zeit ab.

Kain ist in jeder Fiber seines Wesens das irdische Gegenstück des Lucifer. Er flucht seinem Vater und dem Schicksal, weil es ihn überhaupt in dieses Leben gesetzt hat**). Aber,

*) „What though the field be lost? All is not lost.“
(Par. lost, 1, 105).

**) Par. lost 10, 743 ff. Adam:
„Did I request thee, Maker, from my clay
To mould me man? . . . . .
Wherefore didst thou beget me? I sought it not.“

ebenso wie Manfred, will sich auch Kain niemandem, selbst nicht dem Dämon, unterwerfen. Sein Verbrechen macht ihn nun vollends zu einem Doppelgänger Lucifers, denn auch bei ihm sind die äusseren Schmerzen, die Qualen des brennenden Males auf der Stirn, nichts gegen die innere Verzweiflung:

„It burns
My brow, but nought to that which is within it.“

Um die Uebersicht nicht zu erschweren, schränkte Byron die Zahl der Personen seines Mysteriums ein. Schliesslich ist auch dieses Drama nur ein lyrischer Monolog, ein Selbstgespräch, wo Frage und Antwort formell auf zwei Helden verteilt sind. Lucifer bringt bloss in Sokratischer Weise in seinem Schüler Kain alle diejenigen Gedanken zur Reife, die dieser dunkel und unbewusst schon lange mit sich herumgetragen hatte. Zwischen Kain und Abel vermied Byron jede Erörterung, die den Gang der Ereignisse gespannt und belebt hätte, denn der Dichter mochte und konnte kaum der Anwalt für die sogenannte „gute“ Sache sein, weil er sie nicht mit seiner eigenen Ueberzeugung vertrat und sie von vorn herein für verloren hielt. Vorgänge der alten biblischen Sage, die wir von Kindheit an einer einfachen, leicht fasslichen Leidenschaft, wie dem Neid, entsprungen glaubten, sind in diesem Mysterium zu Endgliedern einer mühseligen, ja raffinierten Ueberlegung gemacht und durch und durch mit einem furchtbaren Hass und einer verzweifelten Schwermut getränkt worden. Das Tempo der Erzählung wird unerträglich verlangsamt. Das Drama beginnt idyllisch mit einer Opferhandlung, wo zum Lobe Gottes noch alle Stimmen zusammenklingen; am Schluss ist der kleine harmonische Kreis der ersten Menschen roh gesprengt worden, und friedlos zieht der Mörder Kain von dannen.

In dem zweiten Mysterium, in „Heaven and Earth“, gab Byron eine andere Abart der Prometheus-Lucifersage. Er liess in diesem Gedicht zwei Engel, Azaziel und Samiasa, aus Liebe zu den irdischen Frauen, zur Anah und Aholibamah, von Gott abfallen. Die Ursache ihrer Verschuldung ist also nicht jene selbstlose fürsorgende Liebe, die dem Aeschyleischen Helden verderblich wurde, sondern die rein sinnliche Neigung,

die aber von Byron als edles Motiv ausgemünzt wurde. Die alte Sage schickte in seinen Dichtungen die Schösslinge nach allen Seiten. Das Mysterium füllt geradezu eine Lücke in Byrons Schriften aus; es ist gleichsam die Vorgeschichte zu den meisten seiner anderen Werke. Denn Byron hatte es bislang umgangen, einmal ausführlich die Ursachen darzustellen, die später das viele namenlose Weh über seine Leute zu bringen pflegten, und immer nur das Thema des bereits gefallenen Engels variiert. In „Heaven and Earth" führte er umgekehrt die Schicksale der beiden Helden nur bis zu dem Moment aus, wenn sie mit einem trotzigen Entschluss dem Himmel abtrünnig geworden sind[31]).

Deutliche Hinweise auf Lucifer fehlen in der Dichtung nicht. Der düstere Chor der Höllengeister ist von Gott, den anzubeten sie sich weigerten, zur Strafe auf die Erde verbannt.

„We fell!
They fall!
So perish all
These petty foes of Heaven who shrink from hell".

Der Engel Raphael erzählt noch einmal die längst bekannte Thatsache:

„Our brother Satan fell . . .
I loved him; beautiful he was: oh heaven!
Save his who made, what beauty and what power
Was ever like to Satan's!"[32])

Die beiden Töchter des Kain sollen nach Byrons Auffassung schöner als alle anderen Menschenkinder gewesen sein; denn so furchtbar sie das Verhängnis ihres Vaters traf, um so herrlicher sollten sie doch mit äusseren Reizen geschmückt erscheinen. Aholibamah verbirgt aber hinter ihrer lieblichen Gestalt eine böse, gottfeindliche Gesinnung! Die Grenzen des Geschlechtes sind bei ihr nicht allzu peinlich gewahrt; Byron gab diesem Mädchen einfach etwas von der wilden Art des Vaters ab und übertrug seinen Luciferischen Heldentypus auf ein Weib[33]). Sie prahlt mit ihrer Abkunft:

„with Cain's, the eldest born of Adam's blood,
Warm in our veins, strong Cain, who was begotten
In Paradise"

und weist den schwächlichen Japhet hochmütig zurück.

„Too much of thy forefather, whom thou vauntest,
Has come down in that haughty blood which springs
From him who shed the first, and that a brother's."

Auch sie zählt sich, wie Manfred und Kain, zu den Adelsmenschen, die der Gottheit ebenbürtig, sich von ihr wohl quälen, aber nicht vernichten lassen:

„we are,
Of as eternal essence, and must war
With him if he will war with us."

Byron zog damit augenscheinlich die Konsequenz aus den Lehren von der Unsterblichkeit der Seele, dass, wenn der Mensch aus denselben unzerstörbaren Stoffen wie die Gottheit gemacht ist, er auch nicht im Quale, sondern bloss im Quantum von ihr unterschieden sein kann. Und wenn Aholibamah den Noah bemitleidet, der das Gericht Gottes, die Sintflut, in der seine Brüder zu Grunde gingen, überleben mag, wenn sie den Menschen rät, lieber eine grosse, durch ihre Leiden gegen Gott verbundene Gemeinschaft zu bilden, so sind das nur schlecht verdeckte Reflexionen der Miltonischen Teufel, die sich auch um ihrer Qualen willen nur desto enger gegen den Himmel verbanden. Sie verharrt bis zum Schluss in ihrem Eigenwillen; und weder Menschen noch Engel wissen in diesem Mysterium das rechte Verhältnis zu Gott, ihrem Schöpfer, zu finden.

Das anfänglich geplante Finale des Mysteriums hätte gut zu den biblischen Berichten gepasst, auf denen die Dichtung ruhte. Byron wollte nämlich ursprünglich in einem ergreifenden Schlussakt Anah und Aholibamah tot auf den Wassern fluten lassen:

„— with their long hair laid
Along the wave, the cruel heaven upbraid
Which would not spare
Beings even in death so fair".

Auf den dunklen Wellen der blasse Mädchenleib, das Antlitz von goldenen Haaren, wie von einer Aureole, umstrahlt: das war ein verklärtes Bild, das Byron, der für die Schönheit des Todes ein tiefes Verständnis besass, ganz sonder-

lich hätte gelingen müssen. Erinnerungen an das Ende der Ophelia mochten mitsprechen. Aber er schloss das Mystesterium doch anders ab: die beiden Frauen werden von den liebenden Engeln — nur weiss man nicht recht wohin — vor der hereinbrechenden Sintflut fortgetragen. Heaven and Earth weist deshalb über sich hinaus, auf einen zweiten Teil, wo die Schicksale der uns plötzlich entrückten Hauptpersonen noch zu Ende geführt würden. Byron hatte auch eine Fortsetzung, die auf irgend einem fernen Sterne spielen sollte, im Sinn. Aber er war doch ein zu guter Aesthetiker und kannte die Grenzen der Poesie: er sah ein, dass die dichterische Phantasie einen andern kosmischen Körper doch nicht glaubhaft darstellen kann, ohne einfach die Erde zu kopieren. Er hatte sich so wie so in diesem Mysterium an die grössten Aufgaben gewagt: der leuchtende Abstieg der Engel, die in der Nacht zu den Mädchen kommen, war ihm freilich von Milton vorgezeichnet; aber für die Darstellung der Sintflut sah er sich ganz auf sich selbst angewiesen — eine gedrückte Stimmung, wie die Vorahnung schlimmer Ereignisse, liegt über der Dichtung. Im „Dream“ hatte er den zukünftigen Untergang der Welt, die Vereisung, ausgemalt; in diesem Mysterium schilderte er dagegen die vorgeschichtlichen Verheerungen des Wassers, das einst grosse und blühende Geschlechter von der Erde weggespült haben sollte.

IV.

Zur Technik des Don Juan.

Erst während der letzten Jahre seines Lebens schien sich Byron, gestützt auf Goethes Faust und das Buch Hiob, von dem Bann der alten Vorstellungen allmählich loszusagen. Er liess sich gern von Kennedy noch 1823 belehren, dass die im Hiob beschriebenen Dienstverhältnisse Satans zum Herrn weder allegorisch noch poetisch, sondern wörtlich zu nehmen wären. Der erbitterte, aussichtslose Kampf, den die guten und schlechten Prinzipien bislang in seiner Weltanschauung geführt hatten, wurde nach und nach beigelegt. Byron, der sich einst gegen den siegreichen Gott mitleidig auf die Seite des unterliegenden Satan geschlagen hatte, Byron sah nun die Möglichkeit gegeben, auch das Böse den auf das Gute wirkenden Kräften einzureihen. Die Macht und Selbständigkeit, die jedoch dem Teufel auf diese Weise geraubt ward, wurde addierend auf Gott übertragen, der nun nicht mehr einen Krieg gegen die Hölle vorzubereiten brauchte und alle harten und grausamen Züge ablegte und sich leise in den alten Vater der Liebe zurück verwandeln konnte. Schon in der „Vision of Judgement" führte der Dichter den Teufel in den neutralen Raum, dicht vor die Schwelle des Himmels.[34]) Aber die Wendung Byrons zu einem leidlichen Frieden mit sich und der Welt wurde vollends durch den Don Juan vollzogen, wo der Dichter, als Mephistopheles verkleidet, das Schlechte nur deshalb so ausführlich darstellte, damit es sich selber zerstören und richten und Platz für das Gute schaffen könnte. Das grosse Epos war eine geniale Erweiterung der flüchtigen Skizze „The devil's drive", die Byron auf Coleridges*) An-

*) A. Brandl, Coleridge, Berlin 1886, S. 119.

regung im Jahre 1813 geschrieben hatte. Der Teufel freut sich auf seiner Reise unbändig über die Welt, die ohne sein Zuthun mit allen ihren Sünden sicher der Hölle zuführt. In einem Anflug tollen Humors schuf Byron in diesem „Drive“ die Hölle zu einer gemütlichen warmen Lokalität um. Der Teufel geht von Moskau nach Frankreich hinüber, sieht mit unverhohlener Freude das Schlachtfeld von Leipzig und belustigt sich über England. Das war, von Nebensprüngen abgesehen, auch Don Juans Reiseroute und Thema. So spielt in diesem letzten Werke Byrons, das im übrigen völlig ausserhalb der satanischen Zone Miltons steht, der Teufel in versteckter Weise doch wieder hinein. Aber diesmal ist er ein Abkömmling der bäuerlich derben Lucifergestalten der Burns und Coleridge und des von Voltaires Geist erfüllten, weltmännischen Mephisto Goethes, ein guter Teufel, der unter dem Rocke des lockeren Buben Don Juan die alten erhabenen Gesten fortliess und auf seine Art, und wohl wider den eigenen Willen, die Welt doch schliesslich zur Seligkeit und in die Arme Gottes lenkte.

Byron hatte gewonnenes Spiel, sobald er den Satantypus, statt immer von der ernsten, einmal von der komischen Seite erfasste, denn vor der Lächerlichkeit verschwand das Pathos und die Ehrfurcht; wir müssen daher die italienischen Dichtungen, den Beppo und Don Juan geradezu als Symptome eines Heilungsprozesses ansehen, der sich in Byron langsam, aber stetig anbahnte. Mit Geist und Witz und Scherz schlug er das trauervolle Gefolge des Prometheus ab. Und das ist wichtig. Er befreite sich nicht mit Schillers sittlichem Ernst von den falschen Titanenidealen seiner Jugend, aber er lernte sie mit der Zeit doch ironisch verlachen.

Es ist ein eigenartiges Schauspiel, wie Byron freier und anmutiger wurde, wie die innere Heiterkeit in den Jahren, als er den Cain schrieb und einem bösen Rückfall zu erliegen schien, doch gleichzeitig siegreich aus dem grossen Epos hervorbrach.

Manfred und Don Juan bezeichnen eine der seltsamsten Wandlungen, die ein Mensch je in so kurzer Zeit durchgegemacht hat. Die Stimmungen, aus denen beide Werke

schöpften — dort Verzweiflung über die Welt und hier eine alles fortreissende Lustigkeit —, die liegen unendlich viel weiter von einander ab, als bei dem Deutschen Wieland die frommen Jugendlieder von den leichtsinnigeren Weisen seiner Mannesjahre unterschieden sind.

Aus dem Geist der Nacht und der Berge war inzwischen ein puckartiger Elf geworden, der mit schalkhafter Feder die Schwächen der Menschen beschrieb, der erst in dem kleinen Fastnachtsgedichte Beppo über Italien wegsprühte und endlich im Don Juan der ganzen Welt lachend die Wahrheit sagte.

Das Gedicht sollte mehr als Leben und Thaten des Titelhelden umfassen. Byron, der sonst scheu jede Gelegenheit zum Verkehr mit seiner Zeit, die ihm poetisch viel zu arm erschien, in entlegenen Dichtungen verträumt hatte, sagte jetzt der Mitwelt in seinen Versen, wer und was sie eigentlich war. Auch Byron gehört zu den Sittenpredigern, die der englische Boden von je reichlich genährt hat; und während er seinen Don Juan der Hölle verschrieb, hatte er die Welt von ihr erretten wollen. Er kannte nur eine Sünde, die Lüge und die Heuchelei, die er in allen Winkeln der Erde aufstöberte, und wusste nur von einer Seligkeit, der Freiheit. Der Don Juan war das Buch eines Krieges, den Byron zu Land, zu Wasser und in der Luft in sicheren Schlägen gegen ganze Heere zu führen hatte: auf die Wortwitze, die sich mutwillig bis an den Feind heranwagten, auf die kecken Stiche, die den Gegner zu komischen Stellungen zwangen, folgten der offene Angriff und dann über die Besiegten viel gutherziger Spott, den als Epilog eine humoristische Klage auf den ganzen Plunder dieser Welt beschloss.

Seine muntere Laune steigerte sich im Don Juan fieberhaft über alles Menschenmass hinaus. Der Don Juan bleibt die grossartigste Verneinung der Langeweile, jener furchtbaren grauen Stimmung, die den Dichter selber oft genug überschlichen hatte; er sprang in toller Beweglichkeit von einem Thema zum andern über, als ob er so dem Gespenst, das ihm auf den Fersen sass, am sichersten entgehen könnte. Das Grösste und Kleinste, das Erhabenste und Albernste, Seltenes und Alltägliches brachte er mit Kunst und Grazie

in Reime; und wenn er das Traurige darstellte, dass es in sanfter Heiterkeit zu strahlen schien, so streifte er hier die Weisheit Shakespeares, für den alles „but a show" gewesen war. Er setzte seine Verse dem Leser mit gleichgültiger Miene vor; aber der Vergleich mit den geistesärmeren dichterischen Zeitgenossen musste in ihm doch manchmal unwillkürlich das stolze untrügliche Bewusstsein erzeugen, dass er mit seinem Epos etwas Ausserordentliches geschaffen und im dunkeln Drang den rechten Weg dies eine Mal nun nicht verfehlt hatte.

In solcher Erkenntnis und in der Gewissheit seiner fürstlichen Kräfte hielt sich Byron im Don Juan wohl für einen Prinzen, der in Thronreden zu seinem Volke sprach, und glaubte fest, weil er in der Verbannung mit der Wahrheit so lange nur die Bitterkeit geteilt hatte, nun auch von ihrer Süssigkeit kosten zu dürfen. Ihn kümmerte das Urteil der Welt nicht sonderlich mehr; eine feindselige Kritik brauchte keine Streitschriften zu befürchten, wie er sie einst den schottischen Recensenten seiner Jugendgedichte zugeschleudert hatte. Als leibhaftiger Teufel zwar verschrieen, geriet Byron nun doch in Enthusiasmus für das Gute, das er zu vollbringen hatte, und Strahlen göttlicher Liebe, die auch denen hilft, die auf sie schmähen, kamen aus seinem Herzen, das niemand vorher hatte schwarz genug schildern können.

Es ist eigentlich ein Widerspruch, im Don Juan nach Regeln zu suchen; aber schliesslich war die scheinbare Techniklosigkeit Byrons doch nur eine neue Art von ganz individueller Technik, die sein nach allen Seiten glitzerndes Genie am vorteilhaftesten zur Geltung brachte. Am Ende nahm auch er bestimmte, leicht wiederkehrende und erkennbare Stellungen ein, ob er sich nun zum Kampf anschicken oder jemanden Freundlichkeiten erweisen wollte. Er verschmähte es vor allem, sich in Nebel und Wolken seinem Publikum zu entziehen. Wie der Prologus einer Komödie, beschied er zu Anfang seiner Gesänge die Zuhörer mit einer artigen Verbeugung heran und zog am Schluss den Vorhang auch eigenhändig wieder zu, während er in seinen früheren Dichtungen dem Shakespeareschen Coriolan nachgeeifert und

jede Höflichkeit gegen andere wie eine Gemeinheit gegen sich selbst empfunden hatte. Er war mit den Jahren durchlässiger im persönlichen Verkehr mit den Menschen geworden, in denen er früher aus Schüchternheit oft nur Feinde gewittert hatte. Gerade die Persönlichkeit Byrons, der alle Dinge in Geist und Poesie tauchte, gewährt dem Leser im Don Juan das grossartigste Schauspiel, so dass man die Dichtung oft über einem Dichter vergisst, der die scheinbar einfachsten Gedanken spielend in so tiefe Probleme verwandeln konnte. Er verwertete die Umgangsformen, die er in Italien dem Ariost und den Römern auf dem Rialto oder dem Harlekin der Volksspiele abgesehen hatte. Er setzte die Leser um sich herum wie Hörer, die jederzeit zu Einwürfen berechtigt sein sollten, und fing ein Frag- und Antwortspiel darüber an, was wohl die nächste Strophe bringen würde, um sie dann schelmisch „you're wrong“ zu widerlegen. Den Kreis seiner Helden verschlang er mit seinen Zuhörern, so dass — tertius gaudet — wir, die nun wirklich das Gedicht lesen, dies bunte Auf und Ab der Paare wie einen schönen Tanz geniessen. Er nahm, wenn er irgend etwas an den Menschen überhaupt auszusetzen hatte, als Mann von Welt die present company, seine Hörer, ausdrücklich aus: „not so you I owe“ und schützte sie vor Ermüdung und schlechter Laune, indem er den Forderungen der menschlichen Natur nach Erholung überall bereitwillig entgegenkam. Er wickelte in den Beiworten, die er dem Leser gab, die ganze Skala ab, vom good, kind, lively, soft und curious bis zum green und atrocious. Nur wo er sich einen Engländer als „too gentle reader“ dachte, da wurde er herb und liess vor seinen zart zimperlichen Ohren das Getöse des Lebens erst recht ohne Schonung los.

Byron verstand sich vortrefflich auf die Erzählerrolle. Er wiederholte seine Worte, wie man wohl im Gespräch auf Gesagtes zurückgreift, und ging mit sich selber ebenso rechtschaffen, wie mit den anderen, auf Lob und Tadel ins Gericht. Er besann sich, um eine Sache ordentlich zu erklären, bis ein freudiges Heureka ihm und uns die Lösung ankündigt. Geschichtliche Versehen wurden im Text stehen gelassen und erst in den Anmerkungen verbessert, als wäre Byron nicht

der Vater, sondern nur der pietätvolle Vermittler der Geschichte. Mitunter kam abe auch ein lebhafterer Geist über ihn, er verwandelte den Leserkreis in eine Zechgesellschaft, die er sardanapalisch zum Trinken und zur Liebe „let us have wine and woman“ aufrief.

Vom Dichten, das ihm wunderbar leicht von der Hand ging, redete Byron im Don Juan gleichgültig wie von einem Zeitvertreib, den er nur gelegentlich zwischen seine Ritte, Spaziergänge und Schiessübungen einschob. Er war ein Improvisator, der seinem Geschäft wie einem Sport oblag; er verkleinerte sich selbst gutmütig zu einem „simple noddy“ und scherzte über die zierliche Bedeutungslosigkeit seines Werkes. Das Posen in langen Dichterlocken war ihm, der seine Leser am liebsten im Schlafrock empfangen hätte, zuwider. Seine Muse hatte etwas Frisches, Schenkmädchenhaftes bekommen und schien kaum noch zu den würdigen klassischen neun Schwestern zu passen. Sie wird müde wie ein irdisches Kind, nickt in den Gesangspausen zu einem Schläfchen ein und nimmt, wenn sie flau wird, wie ein Geschöpf aus Fleisch und Blut, Erfrischungen zu sich. Als Vertreterin für ein neues Genre wird sie vom Dichter mit der Zuvorkommenheit behandelt, die man einem Mädchen aus der Fremde schuldig zu sein glaubt. Sie ist nicht des Dichters Göttin, aber seine Genossin, die ihn doch mit feinem Takt vor mancher Ausgelassenheit bewahrt; er schlägt im Gespräche mit ihr, wo sich alles freundschaftlich auf Du und Du erledigen lässt, keine erschütternden Töne an und lässt die breiten epischen Vor- und Anreden bis auf ein knabenhaftes „Hurrah, Muse!“ bei Seite. Wenn sich etwas Arges vorbereitet, bleibt die liebe, kleine Jungfer mit klugem Lächeln an der Thüre stehen, hebt kokett die reizenden Füsse und hüpft dann harmlos weiter, als wäre sie im Grund ihrer Seele niemals von einer Unreinlichkeit berührt worden.

Byrons lebendiges, klangfrohes Talent hatte den reizlosen blankverse zu Gunsten der schwierig zu behandelnden, aber graziöseren Stanze verschmäht. Zuvorkommend zeigte er dem Publikum die Werkzeuge für den Betrieb seiner Arbeitsstube. Er führte fast noch ein Theater im Theater auf, wie sich

etwa in der romantischen deutschen Komödie Publikum und Dichter über die Technik des Verses unterhalten hatten; er that, als seufzte er unter den Fesseln des Reims, während er in Wahrheit leicht mit ihm fertig ward und, unerschöpflich an kleinen Reizen, Spässen und Galanterien des Verses, auch schwere mürrische Ausdrücke zu klingendem Gehorsam brachte. Es war ein feiner Kunstgriff Byrons, unsere Blicke zur Erholung vom Inhalt der Geschichte immer wieder auf die Form zu lenken. Er machte z. B. den Leser auf irgend ein albernes Wort aufmerksam, das bloss der Not des Reimes seine Stellung zu verdanken habe, und sprach lang und breit über einen lahmen Vers, um selber unter der Hand Musse zum Weitererzählen zu gewinnen.

Die Einfälle und Vergleiche flogen ihn im Don Juan schaarenweise zu; seine Bilder quollen gleich den Farbenringen aus der drehenden Scheibe eins aus dem andern hervor. Er war sich seines verschwenderischen Vorrates wohl bewusst und schüttelte sein Füllhorn absichtlich aus, um zu zeigen, wie viel immer noch nachdrängte. Genial sind z. B. die Dinge in jenen Stanzen mit einander verknüpft, wo er die müde Stimmung am Schluss einer Gesellschaft erst in fünf trefflichen Bildern illustriert und dann doch behauptet, dass sie wie das Menschengemüt mit nichts zu vergleichen, nur sich selbst ähnlich ist; aber seine Phantasie bringt für diesen Zustand schnell ein neues Gleichnis, nämlich jene alten tyrischen Gewänder herbei, deren schöne Purpurfarben bis jetzt nicht haben nachgeschaffen werden können.

Byron hat zeit seines Lebens eine heilige Scheu vor fremdem geistigen Eigentum gehabt und selbst in seinen Briefen selten bei entlehnten Wendungen den Heimatsschein beizulegen vergessen. Er schmückte aber sein eigenes Leben und Treiben oft mit Bildern aus der Geschichte und Litteratur. Die klassischen Ausdrücke, die er in den Don Juan einflocht, waren der Dank für das, was die alten Dichter ihm einst in seiner Knabenzeit gewesen waren. Auch von der griechisch-orientalischen Reise brachte er Wortandenken heim, die er in diesem internationalen Epos aufhängte. Der französische Besatz war seinem Stile nötig, um der Darstellung jenen

weltlich-hellen Schliff zu verleihen, der zwar der Sprache Englands fremd, aber seiner höheren Gesellschaft desto angemessener war. Trotzdem haben die ausländischen Elemente das Epos in seiner Entstehung nirgends schädlich beeinflusst, so ungünstig die äusseren Bedingungen auch für den Dichter damals waren. Denn dieses genialste Werk brittischer Zunge, ein wahres Paradestück der Sprache, wurde in einem fremden Lande, in Italien, zu einer Zeit geschaffen, als Byron selten mit einem Menschen aus seiner Umgebung in gutem ebenbürtigen Englisch reden konnte. Er nahm Citate niemals aus Not und Bequemlichkeit auf, um über lahme Stellen seines Gedichts mit fremder Hilfe sicherer wegzugleiten, sondern er verarbeitete sie organisch in seine Dichtung hinein, gab ihnen ein Faunen- oder Eselsohr mit und münzte die fremden Sätze meistens mit einer neuen Prägung wieder aus. Zum „beatus ille“ z. B. führt er den schalkhaften Gegenbeweis, und dreht das „diem perdidi“ des Titus spöttisch in die Frage um, wie viel Tage die Menschen denn eigentlich je gewännen. So brachte er die entliehenen Juwelen in andere Fassungen, wo sie einen vorher nicht geahnten, frischen Glanz werfen konnten. Wildes und Liebliches liess er in weiser Einsicht mit einander wechseln. Aus harmlosen Gesprächen steuerte er plötzlich nach den ernsthaftesten Thematen hinüber und endete sein Narrenspiel mit Ausbrüchen so tief strömenden Gefühls, so echter Leidenschaft, dass der Leser, der sich ihm gerade familiär hatte nähern wollen, ehrfürchtig wieder zurücktreten musste. Und umgekehrt, wo Byron sein Bestes sagte, z. B. im dritten Gesang beim Tode der Haidee, der seiner Seele nahe genug gegangen war, streute er doch bald irgend eine unerwartete, gleichgiltige Bemerkung ein, um die Blösse seines Herzens unter dem Mantel des Possenreissers vor den anderen wieder zu verbergen. Er verzierte seine Verse oben mit Engelsköpfen, aber steckte unten dafür auch die Teufelskralle heraus.

Dies grosse Epos durfte in heiklen Dingen freier als eine kurze Novelle schalten und sich dabei auf Vorgänger wie Pulci und Ariost, Smollett und Fielding berufen. Byron liess gar nichts in Ruhe und stahl sich in die Toilettenzimmer der

Damen mit der Unverfrorenheit eines Detektivs hinein; aber wenn die Erzählung bedenklich wird, jagt er dem Stoff doch so prächtige Pointen ab, dass unser Aerger an dem Inhalt in der lauten Bewunderung über die geistreiche Form verfliegt. Und wo Byron die Menschen auf ihren lästerlichen Pfaden ertappt, da bricht er, statt in Entrüstung ob ihrer Thaten, lieber in ein helles Gelächter über die verdutzten Sünder los, die sich vorher so klug vor jeder Entdeckung gesichert zu haben glaubten und nun doch überlistet worden sind. Seine Methode, die Menschheit aufzubessern, war grundverschieden von allen bisherigen Versuchen: er that so, als ob er überall der verlogenen Gesellschaft, die er bekehren wollte, beistimmte; er liess den Apparat von Lüge, Lust und Gemeinheit offen, ohne ein Wort der Kritik, arbeiten und deckte das Böse mit einer Unbarmherzigkeit auf, dass sich im Leser ganz von selbst der Unwille hinzuerzeugen musste, den auch Byron innerlich über dies verworfene Welttreiben empfand. Da durfte er freilich nicht prüde sein; aber die gekränkte Tugend, die den tiefen Sinn in seinen Spielen übersah, blieb nicht müssig und blies so anhaltend in ihr verstimmtes Horn, dass dem Dichter die Freude an seinem Werke manchmal ernsthaft verleidet wurde.

Die Spöttereien galten, so weltbürgerlich Byron auch sonst empfand, nicht bloss der Menschheit, sondern vor allem den Engländern. Er führte seinen jugendlichen Schlingel zwar über den ganzen europäischen Kontinent; aber die bösen Sitten, die Juan dort sah und wohlgefällig mitmachte, die waren alle auch in Britannien heimisch. Der Russe und der Deutsche, der Türke und der Spanier sind bloss die Prügeljungen, um die Hiebe abzufangen, die John Bull von Rechts wegen hätte bekommen sollen. Byron konnte zu Zeiten wirklich mit kaltblütiger Vorurteilslosigkeit die Heimat mit allen ihren Schwächen betrachten. Das war nicht die Liebe eines Sohnes und Bruders, der die Fehler der Eltern und Geschwister ängstlich vor fremden Leuten verbirgt, sondern die Objektivität des Beobachters, dem es um die Analyse der Thatsachen zu thun und bei dem Befunde weder wohl noch wehe in der Seele ist. Das wollten seine Mitbürger nicht verstehen; wenn

andere Völker ihr Vaterland lieben, ohne von den Nachbarn zu verlangen, dass sie es auch für das Land „über alles in der Welt“ erklären, so war gerade unter den Engländern, die, frühzeitig mit dem Begriff eines „worldwide empire“ vertraut, das Meer nach allen Richtungen überschritten hatten, ganz von selbst die viel kräftigere Ueberzeugung von dem unantastbaren Werte ihrer Nation gross geworden. Aber Byron hatte trotzdem den Lord Elgin, der die Kunstwerke des Parthenon nach London verlud, in der unzweideutigsten Weise einen Räuber gescholten und mit Ciceros Beredsamkeit auf diesen Verres losgeschlagen; er nannte Englands Benehmen in Indien einfach eine Schmach und war empört über die völkerrechtswidrige Beschiessung Kopenhagens; er erzählte offen — was damals kein Engländer zugab —, wie Amerika von Georg III. benachteiligt worden war; er spottete über die Yankeefresser, die sich seit dem letzten Kriege in der hohen englischen Gesellschaft mit dem Vorrecht bärbeissiger Originalität herumtrieben, und gab im Don Juan einen typischen Vertreter dieser Kaste dem Gelächter preis. Byron ist der erste Dichter gewesen, der in den Schicksalen Venedigs und Hollands Parallelen zu der Geschichte Englands entdeckte und den Untergang des mächtig ausgedehnten Reiches schwermütig weissagte.

Und wenn er in politischen Sachen, sobald er selbst mit zugriff, auch mehr ein Anfänger und unbesonnener Schwärmer war, so muss er als Prophet doch ernst genommen werden: sein „only think — a free Italy“ wurde schon fünfzig Jahre später zur Wahrheit. Widerspruchsvoll wie er war — für jede Behauptung lässt sich bei ihm, der die Extreme liebte, das Gegenteil beweisen —, begründete er sein Klägeramt wider England auch aus dem Gefühl einer gesteigerten Verantwortlichkeit für das Vaterland, das er über alle Schwächen belehren und vom Untergang retten wollte.

Das mächtige Drama, das von Gibbon über den Fall Roms koncipiert worden war, hatte Byrons Augen für alle Zeichen des Niedergangs verschärft. Ahnenden Geistes sah er, wie England die Weltrolle einst an Amerika abtreten

würde: er erhob laut im Don Juan seine Stimme, um wenigstens den inneren Verfall des Reiches aufzuhalten. Im Spiegel der satirischen Dichtung sollte sein Volk zur Besinnung kommen: das war der hohe Zweck, der auch die verfänglichsten Partien dieses Epos geheiligt hat.

V.

Byron und Carlyle.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, dass gerade die beiden grössten englischen Schriftsteller zu Anfang dieses Jahrhunderts, der Dichter Byron und der Denker Carlyle, sich bei andern Völkern einen Wirkungskreis suchten; denn der Engländer geht sonst so selten auf fremde Art und Weise ein und verwahrt lieber sein Haus und seine Persönlichkeit energisch gegen alle ausländischen Einflüsse. Die grossen Eroberungszüge über das Meer hinterliessen in der englischen Litteratur dünnere Spuren, als man erwarten sollte; und die fremde Geographie blieb nur ein recht äusserlicher Schmuck der Dichtung. Mit einer in England geradezu unerhörten Vorurteilslosigkeit trat nun Byron in den Dienst des romanischen Südens und Carlyle zum germanischen Norden über. Byrons durstige Augen taugten besser für den Glanz der Mittelmeerküsten als für die bleichen Nebel Schottlands und Englands. Nach Art der Südländer mehr von plötzlichen und hitzigen Eingebungen als von einer klugen geschäftsmässigen Berechnung beherrscht, stand er bald unter seinen kühler denkenden Volksgenossen verlassen und einsam da.

Thomas Carlyle dagegen blieb, von kurzen Reisen abgesehen, daheim; aber im Geiste verweilte er in Deutschland, um sich dort Kern und Mark für seine Schriften zu holen. Er schenkte uns die erste Biographie Schillers, tränkte mit Goethe'schem Geist seine einzige Dichtung, den „Sartor Resartus“, und machte sich unsere weite Litteratur vom Nibelungenlied bis zur Romantik zu eigen. Auch die politischen Verhältnisse Deutschlands interessierten den Philogermanen, der ein gewaltiges, phantastisch überleuchtetes Leben

Friedrichs des Grossen „des letzten wahren Königs" schrieb, und noch später, 1870, unsere bangen Hoffnungen und Freuden teilte und sich vor Deutschand, als der zukünftigen Führerin Europas, freudig verbeugte.

Kampfgewohnt und trotzig, wandelte er nur ungern unter Palmen, und wenn er sich doch in der Phantasie einmal nach dem Orient verlor, schritt er lieber durch die steinige arabische Wüste als durch die düftereichen Gärten von Byzanz. Er hatte seine Freude an den wilden, unkultivierten Völkern, an den Ismaeliten, die nur den Himmel über sich und die weiten Sandflächen neben sich dulden; er redete gern von den Nordländern, deren Augen, wie die seinen, von innerem ungebrochenen Mut und von Feuer blitzen sollten. Seine harte Natur scheute sich vor dem verweichlichenden Leichtsinn des Südens: er brauchte Kälte und Sturm und nur ein wenig Sonne. Er war ein Arbeiter, der, wie sich seine bäuerlichen Vorfahren ums tägliche Brot gemüht hatten, das Korn des Lebens im Schweisse seines Angesichts ausstreute und erntete. Kein Formentalent, wie Byron, liess Carlyle seine Prosa roh gepflügt mit Rissen, Schollen und Furchen liegen. Man möchte sich diesen Schriftsteller von feuerspeienden Bergen umgeben denken; denn gerade so elementar wie aus dem Herzen der Erde die roten Ströme sprudeln, zündeten und brachen aus seinem Innern die Gedanken hervor, die noch im Entstehen mit einander rangen und sich wie toll überwarfen. Er lachte wohl einmal in grimmem germanischen Humor auf, war aber sonst den flüssigen Scherzen und der lieblichen Grazie im Leben und Dichten abhold. Er schmähte nicht auf England wie Byron, sondern predigte seinem Volke ergreifend und ergriffen Busse vor und rettete es in den dreissiger Jahren vor dem Unglück einer Revolution. Unerbittlich streng gegen sich und andere und vorbildlicher als Byron, der seinen moralischen Sinn zeitweilig in weichlichen Stimmungen und in einem lähmenden Pessimismus ganz verlor, erzog Carlyle die Menschen. —

Am schärfsten lässt sich der Gegensatz dieser beiden Naturen an jenem Heldentypus erkennen, den Carlyle seinen Vorlesungen über die „Hero-worship" zu Grunde legte. Es

war ein Kampf zweier Zeiten, des 18. und 19. Jahrhunderts, in dem die Männer einander gegenüberstanden. Der Sieg blieb auf seiten Carlyles des Denkers, der sich von den Schmerzen der Byron'schen Verzweiflung nicht ironisch, sondern sittlich zu befreien vermochte. Was Schiller einst in Deutschand in einem kurzen Schauspiel in den Räubern erschöpfte, das verteilte sich in England auf zwei Personen, auf den Dichter Byron und auf den Philosophen Carlyle, der mit christlicher Selbstüberwindung und Entsagung den prometheisch gearteten Vorgänger überholte. Der letzte Akt des Byron-Dramas mit seinem erlösenden Finale ward mehr als ein Jahrzehnt nach des Dichters Tode von Carlyle gespielt und geschrieben. Die beiden Männer stehen in pathetischer Gruppierung neben einander da: der eine streckt als Desperado Antlitz und Hände gegen den unbarmherzigen Himmel, während der andere ihn zu Boden zu drücken sucht und dabei selber gesenkten Hauptes auf die göttlichen Eingebungen zu lauschen scheint. Dort schreit die gequälte Kreatur auf; hier ergiebt sie sich freiwillig, aber stark gerade in ihrer Entsagung, der Notwendigkeit.

Byrons Tod freilich ging Carlyle wie allen Engländern damals zu Herzen; als wenn er einen Bruder verloren hätte, klagte er und schrieb: „Dieser edelste Geist Europas musste fallen, bevor er den halben Weg zurückgelegt hatte; mitten im Streit der Widrigkeiten, Sorgen und Verwirrungen, ohne die Reife und den richtigen Platz im Leben erlangt zu haben. Wäre er siebzig geworden, was hätte er nicht alles erreicht! — Es ist eine leere Stelle in meinem Herzen, seit dieser Mann von dannen ging.“

Aber Byron — so unfertig und ungesund wie er sich im Leben aufgeführt hatte — war kein Genosse für den Philosophen, der sich instinktiv gegen ihn zu schützen suchte. Auf der Schule hatte Carlyle noch die Mode mitgemacht und über den „Harold“ und „Corsair“ mit seinen Kameraden Briefe gewechselt; für den Erwachsenen blieb Byron der gefährlichste Vertreter einer vergangenen glaubenslosen Zeit.

Das düstere Gepränge dieser Dichtungen fand Carlyle so unleidlich, dass er den poetischen Gehalt ganz übersah. Er hatte eben stets von den Dichtern etwas lernen und poetisch

eingekleidete Vorlesungen über sein Lieblingsgebiet, die Philosophie. mit anhören wollen. Ihm war das freie Spiel der Phantasie, die Lust und Kraft zum Fabulieren, versagt; und das Verständnis für andere Menschen hörte bei Carlyle allemal an dem Punkt auf, wo er sein eigenes Bild nicht mehr in ihnen wieder fand. Er erhob sich gegen den Denker Byron im festen Bewusstsein einer besseren Ueberzeugung, und er würdigte ihn als einen Gegner, vor dessen diabolisch gewandten Schlägen er sich wacker zusammen zu nehmen hatte. Für die schönsten Melodien des Dichters aber blieb er taub. Er nannte ihn einen unehrlichen Komödianten; ungerechterweise, denn es war doch jede Zeile in den Werken Byrons eine unbestreitbare und schmerzliche Wahrheit für den Mann, der sie geschrieben hatte, gewesen. Rousseau und Byron hatten eben zu Carlyles Aergerniss „nicht ihren eigenen Rauch verzehrt“ und riesenhafte Bilder von ihrem Schmerze entworfen, ehe sie mit sich selber ganz ins klare gekommen waren. Carlyle dagegen war unfähig, sich irgendwie auszusprechen, solange er „den Teufel noch nicht bei den Hörnern gefasst hatte“. Dieses Unvermögen aber gab er unbewusst und menschlich, allzu menschlich für eine hohe Tugend aus und schalt auf geschwätzige Leute, die à la Rousseau und Byron sein willkürliches Rauchverbot übertreten hatten. Mit dem nie fehlenden geschichtlichen Blick, der ihm eigen war, erkannte Carlyle auch den Zusammenhang zwischen der englischen und deutschen Sentimentalitätsperiode; der Sturm und Drang der siebziger und achziger Jahre war in der That über den Kanal in Byrons Dichtungen geweht; denn die geistigen Epidemien wandern auch von Volk zu Volk, und denselben Entwickelungsgang, den das kranke Deutschland bis zu seiner Gesundung durch die Klassiker durchgemacht hatte, trat England in den Jahren 1812 bis 1840, vom „Childe Harold“ bis zur „Hero-worship“, an.

Lord Byron wollte das freilich mit nichten einsehen und spottete über den Werther, der nur die Empfindsamkeit vertrat, während er selber sich empfindsam und kraftgenial zugleich betrug: „He was only a „Kraftmann“ (Powerman) as the Germans call them . . . a dandy of sorrow and

acquainted with grief", urteilte Carlyle, der in einer ähnlichen Periode der Verzweiflung wie Byron das Uebel von Grund aus an sich selber erfahren hatte. Die Schriften Carlyles geben über den merkwürdigen Gang seines inneren Lebens reichlichen Aufschluss. Wotton Reinfred, der Held einer früh begonnenen Novelle Carlyles, ist ein junger, verbitterter Mensch, der durch einen Freund vom Denken zur That erzogen werden soll. Er wird auf die Wanderschaft geschickt und gerät in ein Waldschloss, wo Leute aus allen Berufen gastlich zusammenkommen und sich über die wichtigsten Fragen des Lebens unterhalten. Dem Jünglinge wird dort einige Belehrung zuteil, aber Carlyle brach den schlecht komponierten Roman unlustig lange vorm Ende ab. Die Scenerie aus dem „Wilhelm Meister" ist kaum zu verkennen. Das schöne Utopien der Kunst, der Wissenschaft und Freiheit, das Carlyle am Goethe'schen Roman so sehr gerühmt hatte, war in die englischen Wälder verlegt worden.

Kurz nach seiner Verheiratung im Jahre 1827 schrieb er eine didaktische Erzählung, die er im nächsten Monat schon verbrannte, weil „die beste seiner Gaben noch nicht gereift war". Endlich im Sommer 1831 lag ein grosses einheitliches Werk vor ihm: „Es ist so etwas wie Asa foetida für den Puddingsmagen und wird dort Absonderung hervorrufen". Er meinte den „Sartor Resartus".*) Für Carlyles Leben darf man das Buch nur mit Vorsicht gebrauchen. Denn der Stoff war erdichtet, und nur die Stimmungen waren echt. Man glaube auch nicht, dass die Revolutionen in Carlyles Innern in Wirklichkeit so programmgemäss wie im „Sartor" verliefen; das Buch schöpfte aus der Erinnerung, als die geistige Entwicklung längst abgeschlossen war, die nun dem rückblickenden Auge stetig und ohne die langen Pausen des wirklichen Lebens anzusteigen schien.

Gleich die ersten Kapitel tönen symbolisch an, wenn ein geheimnisvoller Fremder den kleinen Knaben „Teufelsdröckh", den Helden des Buches, in Entepfühl zurücklässt, im Haus

*) Vgl. W. Dilthey, Thomas Carlyle, Archiv für Geschichte der Philosophie IV. 2.

des alten Futteralschen Ehepaars, das sich seiner rührend besorgt annimmt. Mit einer an Goethe ausgebildeten Beobachtungsweise geht Carlyle liebevoll auf das Kindergemüt ein und zeichnet mit bebenden Worten jene Zeit des innern Werdens nach, die er selber in Schottland verlebt hatte, als nur die treue Mutter noch in das stille Schwellen seiner Seele eingriff. Der Schulunterricht brachte ihm schon Leiden; er, der später seine Mitmenschen geistig beherrschen sollte, war in der Kindheit hülflos dem stumpfen Drucke der Massen preisgegeben. Ein Genie treibt ja selten mit frühem und frohem Selbstbewusstsein unter die Menschen. Es meldet sich schüchtern an, fühlt seine Begabung eher wie einen Mangel und wie eine Last und blutet aus allen Organen bei den gehässigen Reibungen des Verkehrs, bis ihm endlich in Furcht und Staunen das Geheimnis seiner anders gearteten, höhern Natur aufgegangen ist. — Die Universität schien später dem Jüngling ein grosses System der Heuchelei. Die alten Schalen begannen sich damals von Carlyles Glauben abzulösen; er bat den Himmel um Erlösung von Tod und Grab, unter Qualen, die er mehr andeutete als schilderte, bis er endlich stumpf und müde in Skepticismen versank.

Zu allem geistigen Leiden kam noch die Beschränktheit seiner äussern Verhältnisse und der Mangel an Liebe und Hoffnung. Er war arm an allem und jedem, in den Tagen einer feurigen und verlangenden Jugend. In den zwanziger Jahren, wo vor den Idealen des Jünglings die Wirklichkeit manchmal so trostlos erscheint, griff auch Carlyle nach dem Sarkasmus, als einem Heilmittel für die Wunden des Lebens. Es ist jenes Versteckspiel empfindlicher Naturen, die nach einigen bösen Erfahrungen sich in einer Anwandlung von Schwäche nun gegen jedermann abzuschliessen suchen. Die Liebe befiel ihn um so heftiger, je einsamer er war. Nur eine einzige Leidenschaft ward ihm beschert, die ihm die Wege mit flüchtigen Rosen bestreute und sein ganzes Wesen wunderbar erhöhte, dass er zeitweilig alle Schüchternheit und Unselbständigkeit ablegte. Nach dem Verluste der Geliebten wäre Teufelsdröckh-Carlyle nichts anderes übrig geblieben als sich zu töten oder „begin writing Satanic poetry“. Er that

nicht dies noch das, er griff zum Stab und floh, um alle Glückseligkeit betrogen, in die wilde Natur. Teufelsdröckh wird ein „Wanderer“, und wie Carlyle die Geschichte und Litteratur der Völker studiert hatte, um Frieden zu finden mit sich selbst, so schritt Teufelsdröckh durch die Länder, ein Peripatetiker im grossen Stile, ruhelos hin und her. Er lebte in der Stimmung des Cain und Ahasver, nur ohne ihr Schuldbewusstsein; er suchte wie Byrons Manfred den Tod, aber fand ihn nicht, bis er plötzlich einsah, dass das Allerschlimmste, was ihn auf Erden je treffen würde, eben doch nur der Tod sein könnte, mit dem er längst befreundet war; und er besann sich auf seine Freiheit und eine Stärke, „almost of a God“ kam über ihn.

Die Natur wurde ihm nun „zu der Gottheit lebendigem Kleid“. Das Ewige, das er zweifelnd übersehen hatte, zog siegreich wieder in das Universum ein. Er hörte auf zu grübeln und zu klagen: „Warum sollen wir über unser Dasein rechten, hier, wie es vor uns liegt, unser Feld und Erbe, wo so viele der edelsten Menschen von Anbeginn an gegen dieselben Uebel wie wir gekämpft haben und doch etwas geworden sind, was allen Zeiten verehrungswürdig scheint?“ Das grenzenlose Vertrauen, das er fortan in die Leitung der Welt setzte, machte ihn selber tapfer; er unterwarf sich willig den Geboten der Notwendigkeit, und wenn er sich je einmal lässig fühlte in der Erfüllung seiner Pflichten, so sah er nach Schiller hinüber, der in allen Widerwärtigkeiten doch nicht den Mut verloren, der nie auf die besonderen Vorrechte des Genies getrotzt und männlich klaglos über Armut und Krankheit triumphiert hatte. Bei solchem Glauben wuchs auch die Liebe zu den Menschen neu empor, wie zu trauten Fahrtgenossen, in denen bei allen äussern Unterschieden doch ein Gleiches lebte und webte, nämlich Gott. Carlyle ging in das „Heiligtum des Schmerzes“, das Goethe im Wilhelm Meister errichtet hatte; er lernte die „göttliche Tiefe des Leids“ kennen, er entsagte den thörichten Wünschen und schämte sich, dem Geier gleich, blos nach Lust und Nahrung durch die Welt zu irren „and shrieking dolefully because carrion enough is not given thee. Close thy B y r o n, open thy

Goethe", und Goethe tritt fortan als „der weise Mann" in Carlyles Schriften ein. Die Wanderzeit war zu Ende.

Eine Ergänzung zum „Sartor Resartus" bildete die „Hero-worship"; dort hatte sich Carlyle aus allem seelischen Unglück befreit, hier machte er sich zu einem Führer für die Menschheit und wies den Charakter, den er an sich selber herausgearbeitet hatte, an allen grossen Männern der Geschichte nach. Der alte titanische Uebermut war zum Gehorsam gegen die Gesetze gebracht und das dunkle, tückische Geschlecht des Satan von einer Reihe lichter Helden besiegt worden. Die „Hero-worship" Carlyles ist die Germanenschlacht dieses Jahrhunderts, die der rostenden Skeptik der romanischen Völker mit hellen, deutschen Waffen auf englischem Boden geliefert wurde.

Im Februar 1840 meinte er über den Stoff im reinen zu sein, trotzdem er noch keinen Namen dafür hatte. Im April skizzierte er die Vorlesungen „On Heroes", die er im Mai vor einer gewählten Londoner Gesellschaft hielt. Im nächsten Jahre erschienen sie vervollständigt in Buchform: „Ich habe erzählen wollen, dass der Mensch noch am Leben, dass die Natur nicht tot oder sterbensbereit, und dass alle aufrichtigen Leute bis auf diese Stunde noch aufrichtig sind."

Der Typus des Heroen lässt sich aus den Vorlesungen leicht ableiten. Carlyle wies ihn für die Urzeit unter Odin und unter jenen Gottheiten nach, zu denen die geistig hervorragenden Menschen von den naiven Völkern erhoben würden. Es ist jener „Vordenker", der zum erstenmal seine Umgebung aus dem blinden Nichtwissen zu Erkenntnissen zu leiten hat. Dann kommt der gottinspirierte Prophet Mohammed und die mit dem vates identischen Dichter: Dante und Shakespeare; die Priester: Luther und Knox; die Schriftsteller: Johnson, Rousseau und Burns; und die Könige: Cromwell und Napoleon. Alle diese Männer sind sich im Grunde gleich, und es ist wunderbar, wenn Carlyle, von Heroen sprechend, nur sein eigenes heroisches Selbst vor uns entfaltet. Er meinte die anderen Zeiten und die anderen Menschen verständlich zu machen, während er in Wirklichkeit bloss das Getriebe der gerade ihm eigenen Natur aufgedeckt hatte, die tief im Boden

des allgemein Menschlichen und Giltigen ihre Wurzeln gefunden hatte.

In der Zeit des Leidens beschwor Carlyle dieselben Gestalten des Schreckens und der Verzweiflung wie Byron; er verglich sich mit dem unerlösten Prometheus vinctus und jammerte mit Milton: „To be weak is the true misery“. Aber eine solche Zeit der Prüfung schien ihm die Probe für die Güte eines Menschen; er stellte solche Durchgangsstadien auch bei seinen Helden fest. Alles, was er bekämpfte, brachte er mit dem Namen des Teufels in Verbindung: es folgen sich in schneller Zahl „das schwarze Ungeheuer“, „die Lügen des Teufels“, „die Teufelsbrut“ und „der Versucher“. Byron verwuchs für Carlyle geradezu mit dem bösen Feind. Was Southey, der feige, gekrönte Hofpoet, einst über die „Satanic school“ und über ihren Anführer Byron gefabelt hatte, sprach Carlyle nach. Dann erweiterte er den Begriff und verstand unter der satanischen Schule überhaupt jene Zeit des Egoismus, die jeder Mensch durchmachen, aber auch überwinden muss. Dagegen rief Carlyle das, w o f ü r er stritt, mit paradiesischen Worten an und sprach vom Garten Eden und von den Evangelien, die seine Helden verkünden sollten. Er verglich sie abermals mit dem Prometheus, aber nicht, wie er gegen den Himmel gehadert, sondern wie er sich gütig zu den Menschen herabgelassen hatte: „Ist Shakespeare nicht ein gesegneter, gottgesandter „Bringer des Lichts?“ . . . Ein Dichter, der prometheusgleich neue Symbole schaffen und neues Feuer vom Himmel bringen kann?“ So wird derselbe alte Titane, von dem sich die eine Generation noch all ihren verruchten Trotz borgte, von der n ä c h s t e n schon als ein freundlicher Dämon verehrt. Und wenn Byron mit Dantes Versen „Nessun maggior dolore“ seinen Kummer nährte, so nahmen sich Carlyle und die Seinen ein anderes Wort aus der Göttlichen Komödie „Si tu segui tua stella“ („Wenn du deinem Sterne folgest“) zu Herzen. Dante führte den einen in die Hölle, den andern wies er auf den Himmel mit seinen Gestirnen.

Die deutsche Litteratur fliesst überall in Carlyles System ein; er war fast ein Künstler, er war ein Entfalter und Orga-

nisator fremder Gedanken und eine stark nachempfindende Natur, die an gegebenen Stoffen sich wunderbar belebte und mit einer Fülle eigener Bildkraft an ihnen weiter schuf. Um Kant bemühte er sich freilich vergeblich, wie die Frage bezeugte: „Ist diese Philosophie ein Kapitel in der Geschichte menschlicher Thorheit oder menschlicher Weisheit, oder beides gemeinschaftlich und in welchem Grade?“ Fichte dagegen hatte in den Abhandlungen über das „Wesen des Gelehrten“ alles Sichtbare, für „ein Kleid der göttlichen Idee der Welt“ erklärt, die „als einzige Realität allen Erscheinungen zu Grunde“ liegt. Die „Gelehrten“ sind berufen, sie andern zu offenbaren, und bilden eine über alle Zeitalter verbreitete Priesterschaft, die den vergesslichen Menschen Gottes ewige Gegenwart in der Welt immer aufs neue wieder verkündigt: das war auch die Aufgabe der Heroen Carlyles.

An Goethe und Novalis dagegen stärkte er im einzelnen seine Ehrfurcht vor allem, was Mensch heisst; er kannte mit dem Romantiker nur einen Tempel in dieser Welt: den menschlichen Körper, wo sich Gott im Fleische geoffenbaret hat. Goethe hatte ja auch in den „Wanderjahren“ durch die dreifache Demut vor dem, was über, um und unter uns ist, den Menschen zur Ehrfurcht vor sich selbst erziehen wollen. Das klang nach neuen Botschaften, seitdem durch die Revolution und die Napoleonischen Kriege das Menschenleben schmählich entwertet worden war. Carlyle, der den „Faust“ mit Thränen las, wusste sich plötzlich von einem Grössern väterlich verstanden. Den Kampf, den er im „Faust“ vorgezeichnet fand, führte er selber aus: von einer voltairisierenden und lebenzersetzenden Philosophie rang auch er sich zu neuen Thaten los.

Mit Goethe trat Carlyle 1827 in einen Briefwechsel, der bis zu des erstern Tode regelmässig und intim geführt wurde. Er eröffnete die Briefe nach Weimar meistens mit grossen Betrachtungen allgemeiner Art, indem er die eigenen Ansichten wunderbar den schon über das Irdische weggreifenden Gedankenkreisen des alten Goethe einordnete; er schloss sie ab mit frischen Beweisen jugendlicher Kraft, wie wenn er den Greis hätte anregen und mit dem Leben wieder vertraut

machen wollen: ein liebenswürdiges Schauspiel feinfühligen Entgegenkommens. Und alles, was er über das Wesen des Heroen gedacht, sah Carlyle in seinem Goethe für die Anschauung sinnenfällig dargestellt: „Kennt ihr keinen Propheten in unserm Zeitalter, keinen, dem sich das Göttliche in den gemeinsten und höchsten Formen des Gewöhnlichen hindurch offenbart hätte, kennt ihr keinen solchen? Ich kenne und nenne ihn — Goethe". Wie Schiller an seinem grossen Freunde die Studien für den naiven Charakter gemacht hatte, so fand Carlyle in der vita Goethes gerade das, was er für seine Philosophie brauchte, dargestellt und im „Werther" und „Wilhelm Meister" die Perioden des Unglaubens und Glaubens, die er in der Geschichte zu unterscheiden liebte, poetisch veranschaulicht.

Thomas Carlyle berief sich gern auf das teutonische Blut, das sich unter den Bewohnern seiner schottischen Heimat reiner als in England erhalten hatte. Er gab auf das frühere Liebeswerben Klopstocks endlich Bescheid, der die angelsächsischen Engländer als „deutsches Stamms, Ursöhne jener, die kühn mit der Woge kamen", gefeiert hatte; er war wie Klopstock stolz auf die alten Zeiten, wo beide Völker zusammen, Körper an Körper, ihre Kriege geführt hätten, denen nun, nach mehr als einem Jahrtausend, die gemeinsam vollbrachten ruhmvollen Thaten des Geistes folgen sollten.

An Stelle der seelenlosen Weltmaschinen des französischen Materialismus setzte er im „Sartor" und in der „Hero-worship" den nordisch mythologischen Weltbaum, die Esche Yggdrasil ein. Carlyle sagte sich von der Nützlichkeitslehre Benthams los, die unsere Thaten und Tugenden nach dem Schaden und nach dem Profit, den sie einbrachten, hatte bestimmen wollen.

Carlyle und Byron prophezeiten der Menschheit — jeder auf seine Art — eine ferne glückliche Zukunft. In mächtigen Umrissen sah Byron ein Reich der Freiheit kommen; Carlyle dagegen malte auf den Horizont der Zeiten Bilder von Völkern hin, die in Aufrichtigkeit und Glauben um ihre Heroen geschart waren: „It will then be a victorious world, never till then". Die Farben für dies Gemälde nahm er aus Platos „Politik" und aus Deutschland, wo Goethe bereits von Fürsten

aufgesucht wurde und wo das ganze Volk sich um den Patriarchen ehrfüchtig herumstellte; so meinte es wenigstens Carlyle in den schönen Visionen seiner liebenden Verehrung für den Dichter sehen zu sollen.

Dem Goethe'schen Gedanken, dass einst die Litteratur die Welt beherrschen wird, kam er begeistert entgegen: „Our best priest must henceforth be our poet". Goethe hatte das im Briefwechsel um so lieber vor einem Engländor besprochen, da der ausgebreitete Handel Britanniens ja das materielle Vorbild für den geplanten geistigen Verband war.

Lord Byron hatte bei dem „nil admirari" aufgehört, Carlyle begann wieder mit dem „admirari"; und er hatte auch das von den Deutschen gelernt: „Man klagt sie wohl an" schrieb er, „wegen ihrer Bereitwilligkeit, übertrieben zu bewundern". Er lernte die Welt wieder in Ehrfurcht wie ein neues und grosses Mirakel betrachten; er beruhigte sich nicht schon bei den Namen, womit er hienieden alle Dinge bezeichnet fand, sondern suchte durch diesen Schall und Rauch der Worte hindurch bis in ihr Wesen vorzudringen.

Aus der Byron'schen stoischen Welt**verachtung** wurde bei Carlyle die Welt**liebe** des Christen. Etwas Heilandhaftes und Kindliches kehrt in seinen Heroen wieder; und selbsterlebtes Leid hat sie weich für die Schmerzen der andern gemacht. Das ging abermals auf deutsche Anregungen, auf Schiller zurück, der in seiner Aesthetik bekanntlich dem Kinde eine so hohe Stellung eingeräumt und die Menschen ermahnt hatte, wieder zu werden „wie die Kinder". Er brauchte Jesu Wort freilich in einer neuen Bedeutung: der Erwachsene sollte die verschiedenen Elemente seiner Natur versöhnen und dieselbe Einheit des Sinnlichen und Psychischen bewusst wiederherstellen, die unbewusst im Kinde vorgebildet lag. Dem Genie, das für Schiller die Blüte aller Menschheit war, schrieb der Dichter ausdrücklich einen kindlichen Charakter vor: „Dadurch allein legitimiert es sich, dass es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphiert".

Carlyle, wohl empfänglich für den Reiz alles Kindlichen, führte gerade solche Sätze in seiner Schillerschrift an. Auch was der Deutsche theoretisch vom Genie behauptet und ge-

fordert hatte, das fand der englische Biograph schon an diesem selber verwirklicht: „Schiller vereint die Unschuld und Reinheit des Kindes mit den ausgebildeten Talenten und dem ernsten Wollen des Mannes"; und Carlyle beschrieb mit unverhohlener Freude, wie der Dichter des Wallenstein im Hause bei den Seinen „munter wie ein Kind" spielen und sich gehen lassen konnte. Er nahm aber auch in Dantes trauervollem Antlitz „die Milde eines Kindes" wahr und verteidigte den furchtlosen Luther gegen den Vorwurf der Rohheit: „Sein grosses Herz war vielmehr voll von Mitleid und Liebe, wie das jedes mutigen Menschen, und von zarten Neigungen, wie bei einem Kinde oder bei einer Mutter, erfüllt". In diesem Beisatz von Weichheit und Demut ruht die Stärke der Helden Carlyles. Er begleitete deshalb Luther gern aus dem Wortkampf in Worms nach Hause und zum Flötenspiel: „Todestrotz auf der einen und Liebe zur Musik auf der andern Seite. Ich möchte das die beiden Pole nennen, denn zwischen diesen beiden haben alle grossen Dinge Platz".

Auch Goethe war in seiner Vielseitigkeit wieder vorbildlich für Carlyle gewesen; denn er hatte „den Glauben eines Heiligen und den Verstand eines Skeptikers", er war „Fénélon und Voltaire" zugleich. In diesem „Hero", in Goethe, war von der Natur in wunderbarer Abtönung alles Menschliche zusammengestellt worden.

So liegen den Idealen einer Zeit bestimmte, wahrhaftige Thatsachen zu Grunde; denn, was für Helden auch Goethe, Schiller, Byron und Carlyle in ihren Werken als Vorbilder für die Welt aufstellten, es waren immer die mehr oder weniger verklärten Abbilder ihrer selbst. Einige zufällige und äusserliche Momente mochten fehlen; die Kopien sahen am Ende glänzender und schmucker als die Originale aus, die mitten auf der Strasse durch den Staub des wirklichen Lebens schreiten mussten; sonst aber sind die Züge nur zu gut getroffen und aus den litterarischen Porträts unfehlbar wieder zu erkennen.

Lord Byron hatte seinen Helden eine gewisse Versatilität mitgegeben, um sich verschiedenen Gegenden und veränderten Bedingungen anzupassen und in Arabien den trotzigen Räuber,

in Chile den Caziken und in Griechenland den Rebellen zu spielen. Ebenso liegt in Carlyles „Heroes“ eine Menge von Möglichkeiten zur Entfaltung bereit, von denen sich die eine oder andere, je nach dem Bedürfnis der Zeiten und Orte, entwickelt. „Luther hätte auch ein Dichter sein können, aber er musste ein Epos arbeiten, nicht schreiben“, und „warum sollte Mirabeau mit dem grossen glühenden Herzen, mit dem Feuer und den ausbrechenden Thränen, die drinnen waren, nicht Tragödien und Gedichte verfasst und auf diese Weise alle Herzen gerührt haben, wenn Leben und Erziehung ihn gerade darauf geführt hätten?“

Allen Heroes gemeinsam ist eine Seele, die das Leben in seiner wahren und göttlichen Bedeutung verstanden hat; aber jedem einzelnen bleibt es überlassen, wie er seine Erkenntnisse verkünden, und ob er sie in Reden, Lieder oder Schlachten, in politische oder künstlerische Thaten umsetzen will.

Die „Heroes“ kommen nicht bloss zu den bevorzugten höheren, sondern zu allen Klassen der menschlichen Gesellschaft. Was Bildung und Kultur getrennt haben, das schmelzen sie wieder zusammen. Sie unterscheiden sich äusserlich nicht von ihrer Umgebung; sie brauchen keine königlichen Abzeichen, weil das Herrschertum ihnen, den geistes- und willensstarken Menschen freiwillig von den Schwächeren zugestanden wird; denn einer Macht, die sich zugleich auf überlegene moralische Kräfte stützt, gehört nach Carlyles Meinung auch das Recht. Aber bei allem Ernste ihre Mission recht zu erfüllen, wollen diese Helden auch lachen. Es war der fröhliche deutsche Humor Jean Pauls, der Byrons losen grellen Spott übertönte: „Der Mann, der nicht lachen kann, ist nicht bloss tauglich für Verrat und Hinterlist und Betrug, sondern sein ganzes Leben ist schon ein Verrat und eine Hinterlist.“ Carlyles „Heroen“ sind vor allem treue aufrichtige Hohepriester ihres Volkes, keine verdächtigen Auguren, die selber nicht an das glauben, was sie amtlich verkündigen. Sie geben die Wahrheiten, die sie finden, an ihre Mitmenschen ab, die nun versuchen müssen, sich dieselben in ehrlichem Glauben eigen zu machen. Aber bei allen Unterschieden gab es doch

manches, worin Byron und Carlyle übereinstimmten. Sie verzichteten beide auf äussere Ehren und liessen die Phantome des Ruhmes und Glücks, denen die Menschen nachjagen, ruhig vorüberfliegen. Beide liebten zu schweigen, der eine aus Verzweiflung, der andere, um das Wachstum seiner schweren Gedanken nicht zu stören. Diese Achtung vor dem Silentium liegt nicht zum wenigsten im englischen Volke selbst begründet, das sich auf seiner Insel feierlich seit Jahrhunderten abgeschlossen hatte.

Ein einziges Mal deckten sich sogar die Anschauungen Byrons, als er — es war 1814 — auf die Staatsmänner Amerikas zu sprechen kam, mit der „hero-worship" Carlyles. Der Rebell ging für ihn in dem Beschützer und Vater des Landes über, und er sehnte sich, wie Washington oder Franklin, „der erste Mann, aber nicht der Diktator" zu sein, denn „das kommt der Gottheit am nächsten." Aber dies kurze Bekenntnis hatte keine nachhaltigen Wirkungen.

Und weiter — Byron wollte den Krieg der Völker bloss da gestatten, wo Unterdrückte gegen ihre Tyrannen kämpften; Carlyle gab seinen Heroen das Schwert ebenfalls nur unter der einen Bedingung in die Hand, dass sie für ihren neuen Glauben gegen alte überlebte Symbole und als wahre Menschen gegen die Heuchler zu streiten hätten. „Jedoch", fährt Carlyle fort, „ein Rebell ohne diese gerechteste aller Ursachen ist schändlich; der erste Rebell war Satan".

Wie verschieden konnten wieder die Motive sein, die den beiden einen und denselben Gegenstand teuer machten! Sie lasen im alten Testament, im Buche Hiob; aber während sich Byron bei den harten Heimsuchungen und Strafen des jüdischen Volkes in seiner Theorie von der grausamen Willkür Gottes bestärkte, faltete Carlyle in Ergebung die Hände. Und, wie hier bei dem duldenden Menschen, bei Hiob, so begründete auch jeder seine Meinung über den wehrhaften Napoleon auf andere Weise. Denn Carlyle bewunderte in ihm vor allem den Demokraten, der den Satz der Revolution „La carrière ouverte aux talents" durchgeführt, der mit allen Scheinbildern des abgestorbenen Königtums aufgeräumt und doch die Menge heroengleich durch seine mächtige Persön-

lichkeit bezwungen hatte. Dieser Napoleon, der, bloss auf sich selbst gestützt, aus dem Nichts hervorkam, war der Träger des Carlyle'schen Zukunftsgedankens, dass dem geborenen und nicht dem erbfolgeberechtigten Herrscher die Welt gehören soll. Aber Carlyle begleitete seinen Helden nur bis zur Kaiserkrönung; da liess er ihn fallen, als, wie er meinte, die Charlatanerie in ihm durchbrach, als Napoleon wieder an Trugbilder anstatt an Thatsachen glaubte und sich mit dem österreichischen Hause und den alten falschen Feudalitäten verband, um seine Dynastie zu begründen: „als ob die gewaltige französische Revolution bloss das gemeint hätte!“

Während Byron über die langweiligen Wiederholungen und den unnützen Kräfteverbrauch in der Weltgeschichte klagte, nahm Carlyle hinter allen wechselnden Erscheinungen das Göttliche und Ewige wahr. „Fürwahr, es wäre traurig, wenn man in allen menschlichen Meinungen und Ordnungen bloss die Thatsache fände, dass sie ungewiss, zeitlich und der Vergangenheit unterworfen sind.“ Jedes Sterben war für ihn ein neues Werden; er verzweifelte nicht an der darniederliegenden Zeit, „aus der eine Zukunft phönixgleich auferstehen würde“. Freilich siebte Carlyle auch aus der Geschichte das wirklich Wissenswerte heraus; er liess ganze Völker mit allen Kriegen durch die Maschen gleiten, nur um ihre Kunst und Litteratur zu behalten. „Greece, except in the words it spoke, is not“ — „die vielen Agamemnone und Periklesse sind in Stücke gegangen, aber die Bücher Griechenlands leben“. Er hatte alten Zeiten gegenüber niemals das schmerzhafte Gefühl der Vergänglichkeit, das den Dichter Byron immer zu beschleichen pflegte; er trat zu ihnen sofort in ein unmittelbares und herzliches Verhältnis. Deutschland hatte ja dem Weltbürgertum und der Duldung gehuldigt; das machte auch den spröden Engländer geschmeidig gegen fremde Nationen und Zeiten und lehrte ihn die Ideale der Vergangenheit nach dem Werte messen, den sie jeweilen einst gehabt hatten. Die ganze Menschheit sah Carlyle unter dem Bilde einer grossen Armee, die unter der Leitung des Himmels gen den Fürsten der Finsternis aufmarschiert war.

Schiller, Byron und Carlyle, diese drei grossen Idealisten.

haben mit einander auch eine gewisse Eintönigkeit, ja Beschränktheit ihrer Vorstellungen gemein. Sie bringen längst Gesagtes in andern geistreichen Wendungen, aber ohne inhaltliche Veränderungen immer von neuem wieder vor. Wie in den alten Epen gewisse stehende Wortverbindungen, so tauchen in ihren Werken oft dieselben langen Gedanken- und Bilderreihen wieder auf. Es ist das Erhabene, das sich überall mit wenigen Formen begnügen muss und etwas von der ermüdenden Poesie des Meeres über ihre Werke gebreitet hat. Man mag bei Carlyle einsetzen, wo man will: von jeder seiner Aeusserungen aus führt ein Weg radienartig zurück auf den mächtigen Centralgedanken seines Systems, dass alle Lüge doch sterben muss. Selbst die französische Revolution war seiner Ansicht nach von der Vorsehung nur dazu bestellt worden, um solche Urweisheit der Menschheit aufs neue fürchterlich wieder einzuprägen. Es ist deshalb begreiflich, wenn er von seinen Herolectures behauptete: „Sie enthalten nichts Neues, nichts, das für mich nicht schon alt wäre“, und in schlechter Laune einmal unliebenswürdig bei Schiller „lofty words to hide littleness of thought“ fand.

Carlyle und Byron, sie formten ihr Leben nach ihren Schriften und ihre Schriften nach ihrem Leben: dieser in der grotesk ausschweifenden Art eines Verbannten, jener in dem majestätischen Gehaben eines gottberufenen Propheten. Beide waren ungesellige Naturen; in ihren Träumen und Gedanken wohl voll von Sorge für die Menschen, waren sie in Wirklichkeit ganz unbegabt, ihre Liebe auch zu bethätigen. In ein trauliches Haus gestellt, rissen diese Simsone die Pfeiler ein und begruben unter den Trümmern eigenes und fremdes Glück. Byron verstand unter Moral eine persönliche Freiheitsentziehung und wirbelte deshalb in Jahresfrist nach der Hochzeit in die Weite. Er schied von seiner Gattin aus Gründen, die, wie er sagte, viel zu einfach waren, um noch erzählt zu werden. Ihr fehlte die süsse Traulichkeit des Weibes, ihm aber alle Selbstbeherrschung.

Thomas Carlyle war ebenfalls ein einsamer Mensch, der seine Jugend mit wenig Freundschaft und Liebe ausgeschmückt und über seinen heiligen Problemen die Menschen und das

Irdische gar zu sehr vernachlässigt hatte. In ihm steckte dasselbe Unabhängigkeitsgefühl wie in Byron. Er war nun einmal „zum Beduinen geboren“ und wurde unbehaglich, wenn er sich von einer Menge Menschen umgeben wusste. Er konnte aber auch seinem Weibe die Liebe, die sie brauchte, nie gewähren. Frau Jane Welsh war der verlierende Teil in dem Bunde; und doch trug sie mit rührendem Heroismus die Kosten, ohne jemandem zu verraten, was der Gatte so furchtbar eigennützig an ihr sündigte; sie büsste ihre jugendliche Verblendung für den gewaltigen Geist dieses Mannes an seiner Seite in einer langen und schweigenden Ergebung. Nur war Byron gewiss nicht so schlimm, aber Carlyle auch bei weitem nicht so gut wie die Helden, die ein jeder schilderte Auf Carlyle passte insbesondere, was er von Dante sagte: „Ich glaube, dieser Mann war ganz und gar nicht dafür geschaffen, andere glücklich zu machen“.

Die beiden haben ihre Meinungen vertreten unter einem Gerassel leidenschaftlicher Worte, die uns, einem sorglicher wägenden Geschlechte, oft übertrieben, oft lächerlich vorkommen. Aber es war ihnen so bitter ernst um ihr Amt: jener schritt grimmig hinter dem Sarge einer Welt her und fluchte auf den Tod, während dieser begeisterte und hoffnungsvolle Lieder auf die Auferstehung und das ewige Leben anstimmte. Die wichtigste der Thaten aber, die geschichtlich auf die Rechnung Carlyles fallen, bleibt die, dass er denjenigen Dichter, der bisher das Ziel der Litteratur gewesen war, zu einer vergangenen Grösse herunterdrückte. Er machte Byron zu einem Vorgänger, zu einer interessanten Erscheinung, die aber nicht mehr unmittelbar in die lebendige Gegenwart hinübergreifen konnte, und schnitt ihn aus der Zahl der wirkenden Autoren heraus. Was echt und was dichterisch in Byron ist, das lässt sich nicht antasten; aber das Falsche und Ueberspannte hatte man nun auch ein- für allemal als falsch und überspannt erkannt. Der Byron'sche Weltschmerz war hinfort nicht mehr der Endpunkt, sondern nur eins unter den vielen andern Stadien der menschlichen Entwicklung. Die Nacht war vergangen; ein neuer Tag, von Carlyle heraufgeführt, dehnte sich vor den Blicken der Menschen. Die

Helden Byrons waren einst dem Himmel abtrünnig geworden; das neue Geschlecht hatte sich im Gegenteil von der Hölle losgesagt: dem Falle in die Tiefe dort entsprach hier eine frohe Bewegung aufwärts vom Dunkel ins Licht. Es gab etwas, das über Byron, den bestrickenden, süssredenden Belial unter den Dichtern, weg und hinaus führte; und Carlyle bot allen Schwachen, die seinem Zauber noch zu verfallen drohten, von nun an rettend die Hand. Den Klagen Miltons und Byrons, ihrem „Paradise lost“ antwortete er froh und seines Sieges sicher mit einem „Paradise regained“.

Anmerkungen.

I. Milton-Schiller-Byron.

1. „And when that gale is fierce and high,
A sound is heard in yonder hall" (Oscar and Alva);
im 13. Gesang des Don Juan, wo die alte Abtei glanzvoll beschrieben wird:

„. . . . when
The wind is winged from one point of heaven.
There moans a strange unearthly sound . . . .
but such
The fact; I've heard it — once perhaps too much." (13,63 f.)

2. Manfred, Schluss der 1. Fassung:

„That I should live,
To shake my grey hairs over the last chief
Of the house of Sigismund."

Werner:

„The race of Sigismund is past".

3. Anspielungen auf Prometheus: Byrons Dichtung griff oft in den Prometheuskreis hinüber, auch zu den entlegeneren Partien und zur Nachgeschichte der Sage: „when the box of Pandora was open'd on earth"; Occasional Pieces: „Fill the goblet again." Die Geyer nagten an Byrons Brust, der ihnen nur am Rheine zu entrinnen glaubte:

„and could the ceaseless vultures cease to prey
On self-condemning bosoms, it were here".
(Harold III. 59.)

Voltaires und Gibbons stürmisches Leben erinnerte ihn an die vorhistorische Titanenzeit in Griechenland:

„They were gigantic minds and their steep aim
Was, Titan-like, on daring doubts to pile
Thoughts, which should call down thunder,
And the flame of Heaven . . . . . ."

Dem Politiker Pitt trauerte er noch 1823 nach:

„We, we have seen the intellectual race
Of giants stand, like Titans, face to face

Athos and Ida, with a dashing sea,
Of eloquence between which flow'd all free".
(Age of Bronze II).

Vgl. Kölbing, Byrons Werke II. p. 183.

4. Als später der bedächtige Murray den Cain herauszugeben zögerte, verteidigte Byron das Drama: „Are these people more impious than Milton's Satan? Or the Prometheus of Aeschylus?" Moore a. a. O. p. 520.

Die Verwandtschaft der beiden, des Prometheus und Satan, lässt sich eigenartig aus dem deutschen Sturm und Drang belegen. Goethe schrieb den „Prometheus" und Schiller versteckte den Satan hinter seinem Karl Moor.

5. Bereits die eigene Mutter, die ihre Abstammung von den Stuarts gerne hervorhob, kam dem Dichter vor „haughty as Lucifer." — Die Stadt Nothingham schilderte er als ein „political Pandämonium." — Von Townsend und seiner Armageddon-Dichtung hoffte Byron: „He will bring it to a conclusion, though Milton is in his way". Ueber seine parlamentarische Laufbahn 1813 berichtend, charakterisierte er den Redner Burdett also: „sweet and silvery as Belial himself. (vgl. Moore 84, 435. Henley, Letters I, p. 141.) — Von den Italienern behauptete er noch 1820: „They are angels in hell; — the devil went in there, and he was a fine fellow once".

Als er im Don Juan von den Schwierigkeiten des poetischen Berufes sprach, kam er auf den alten Vergleich zurück:

„like Lucifer when hurl'd from Heaven, for sinning.
Our sin the same and hard as his to mend,
Being pride which leads the mind to soar too far,
Till our own weakness shows us what we are."

Am Simplon bewunderte Byron 1816 die Befestigungen, die von Menschenhand errichtet worden wären, „to say nothing of the devil who must certainly have had a hand or a hoof in some of the rocks and ravines through and over which the works are carried" — nicht zu reden von den ernsthafteren Wendungen, wenn er sich bei der Fahrt über die Wengernalp äusserte über „the foam of the ocean hell."

Er war auch wohlbewandert in der Teufelslitteratur und wusste, dass in niederländischen Werken Lucifer zum Liebhaber der Eva gemacht worden war. Im Anschluss an Cazottes Diable amoureux, schlug er 1813 dem Thomas Moore vor, die Liebe einer Peri und eines Sterblichen zu behandeln, was dieser merkwürdiger Weise grade eben in der Lalla Rookh, ohne Byrons Wissen, schon gethan hatte. Byron löste später selber die Aufgabe in seinem Mysterium Heaven and Earth noch einmal. Mit dem Diable boiteux hielt er sich seines lahmen Fusses wegen für verwandt, seufzte in den Hours of idleness:

„Oh could le Sage's demon gift
Be realized at my desire"

und sagte noch 1823, als er sich mit dem jungen Henry F . . . , verglich: „He appears a halting angel who has tripped against a star; whilst I am le diable boiteux.

Bei Napoleons ruhmloser Abdankung trauerte Byron: „He has abdicated, they say. This would draw molten bras from the eyes of Zatanai". — Im Scherze meinte er den Dichter Moore fürchten zu müssen, „as much as Satan does Michael". (Moore a. a. O. 185. 232, 305, 433).

Byron selber war von seinen Kritikern, die ihm alles mögliche Unheilige vorwarfen, ein „atheist, rebel, at least the Devil" gescholten und mit Satan, Aeschylus und Milton verglichen worden (Moore a. a. O. 619).

Auch auf die ersten Kapitel der Genesis, auf die Verführung Evas, die mit der Teufelsgeschichte in enger Verbindung steht, berief sich Byron öfter; während er charakteristischer Weise nie auf die neutestamentliche Versuchung Christi, wo eben Satan unterliegt, einging.

In einem früheren Gedichte versicherte Byron seiner Geliebten, dass trotz Adams Vergehen doch noch „some portion of Paradise" auf Erden ist,

„and Eden revives in the first Kiss of Love".

Von einer andern nahm er Abschied mit denselben wehmütigen Gefühlen:

„When Man expell'd from Eden's bowers
A moment linger'd near the gate."

Als Byron 1809 England verliess, verglich er sich mit Adam: „the first convict, sentenced to transportation, but I have no Eve, and have eaten no apple, but what was sour as a crab; — and thus ends my first chapter."

Im Werner fragt Ulrich: (II)

„This way-worn stranger stands between you and
This Paradise? as Adam did between
The devil and his."

6. „The tower by war or tempest bent
While yet may frown one batlement,
Demands and daunts the strangers eye;
Each ivied arch and pillar lone
Pleads haughtily for glories gone." (Giaour.)

7. Die habituelle Gleichgiltigkeit wird bei Ulrich von einer plötzlichen, unmotivierten Unruhe unterbrochen: er schrickt auf, als litte er an Hallucinationen, und zeigt vor andern gezwungene Manieren, bis er, mit sich allein, die gequälte Seele endlich von aller Verstellung entlasten kann. Niemand wird aus ihm, der Grausen und Ehrfurcht um sich verbreitet, klug. Byron macht für die falsche Richtung von Ulrichs Anlagen die Erziehung des Grossvaters und Vaters verantwortlich, die den stürmischen Jüngling zu Hause behalten wollten.

während seine glänzenden Eigenschaften eher fürs Feld passten, und die freie Natur als Hintergrund brauchten:

Werner II. 1. „because the old man held his spirit in so strictly."
IV. „Your feasts in castle halls and social banquets nurse not
My spirit; I'm a forester and breather
Of the steep mountain tops . . .
You have forbid my stirring
For manly sports beyond the castle walls.
And I obey; you bid me turn a chamberer
To pick up gloves and fans and knitting needles
And list to songs and tunes and watch for smiles."

(Vgl. dazu Prisoner V: „He was a hunter of the hills" ff.)

8. „If ever evil angel bore
The form of mortal, such he wore:
By all my hope of sins forgiven,
Such looks are not of earth or heaven."

9. Einer von Byrons aronautischen Diener war sogar selber Räuber und Soldat gewesen und hatte in den Bergen von Epirus als Rebellenführer eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. Byron hörte auch noch in Griechenland von dem Seehelden Canzani erzählen, der im Archipelagus 1789 für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes gekämpft hatte. (Vgl. Kölbing, Byrons Werke I, p. 57.)

10. Der Corsair hat kein Vertrauen zu den Menschen: „dum metuant!" Die Beleidigungen der Wenigen sucht er in dämonischem Zorn an allen heim; die vielen Unschuldigen fallen mit dem Schuldigen von seiner Hand. Aehnlich hatte sich 1813 zu Byrons Erstaunen Ali Pascha benommen, der in einer feindlichen Stadt, wo einst vor 42 Jahren seine Mutter beschimpft und seine Schwester entehrt worden war, aus Rache eine ganze Familie um des einen Tarquinius willen, Kinder und Enkel, 600 an der Zahl, erschiessen liess. Die Theorie, dass der Argwohn und die Schlechtigkeit anderer oft erst den Menschen zum Verbrechen treibt, führte Byron auch an der Gulnare durch, die den Pascha nicht töten würde, wenn er selber nicht vorher den Verdacht einer solchen That gegen sie ausgesprochen hätte. Das Misstrauen des Mannes macht das Mädchen zur Mörderin, als wäre das Schlechte ihr erst von ihm suggeriert worden, und wollte sie das nun auch sein, womit man sie kurz vorher schmählich gekränkt hatte.

11. Die barbarischen Könige der Völkerwanderung führt Byron ausdrücklich als geschichtliche Beweise für die Möglichkeit und Wirksamkeit eines solchen Verhaltens an; er wusste aus Sismondi, dass vor dem Blick des gefangenen Ezzelin selbst die Sieger gezittert hatten, und aus Jornandes, dass der Vandale Geiseric, der wegen seines hinkenden Fusses dem lahmen Byron noch besonders sympathisch war, die Menschen förmlich in seinen Willen bannen konnte.

12. Der Mensch als Gladiator.

Nur für die allerfrüheste Zeit lässt sich in Byrons Verhältnis zu

Gott noch ein andrer Ton als der des Prometheisch-satanischen Trotzes nachweisen. Am Grabe der Margret Parker wurde der vierzehnjährige Knabe bei dem Gedanken, dass das Mädchen „cousin of the author and very dear to him“ nun dort oben ein Engel geworden war, demütig; als er erwog, ob für diesen Verlust nicht die göttliche Vorsehung verantwortlich zu machen sei, ermahnte er sich selber in Erinnerung an die fromme Tote:

„No, far fly from me attempts so vain:
I'll never submission to my God refuse“.

So ergibt sich auch der Vater in „Alva's tale“ bei dem Verlust seines Sohnes in die Fügungen Gottes:

„To arraign my fate, my voice forbear!
Oh God! my impious prayer forgive.“

Im „Prayer of Nature“ richtete Byron seinen schon verzweifelnden Glauben noch an den traditionellen Trostsprüchen Popes auf: er trug zwar alle Bedenken, die er gegen den harten Calvinismus auf dem Herzen hatte, aufrichtig vor, aber bat im Gefühl seiner Sünden den „father of light“ noch um Verzeihung. In seine Hände befahl Byron denn auch seinen Geist, als er in den „Adieux“ 1807 im Glauben an einen bald bevorstehenden Tod von der Welt vorzeitig Abschied nahm:

„Forget this world, my restless sprite.
Turn, turn thy thoughts to Heaven.“

Aber in der gleichen Strophe macht sich die Opposition geltend, noch nicht gegen Gott, aber gegen das Bild, das sich die Welt gemeiniglich vor ihm entwirft:

„To bigots and to sects unknown,
Bow down beneath the Almighty's Throne.“

Dann klingt aber alles kirchlich in den Wunsch aus, als sündenfreier Christ zu sterben:

„Instruct me how to die!“ —

Die Quelle nun für die Gladiator-Metapher findet sich in der „Germans Tale“, wo dem Konrad „feelings of a gladiator and the eye of an assassin“ beigelegt sind. Dieser Zug kehrt im Werner wieder.

„I could discern methought, the assassin's eye
And gladiator's heart.“ (V, 1.)

Der Gladiator erduldete ja ein Prometheisches Schicksal im kleinen; Byron gab überhaupt viel auf die „dying dignity“, d. h. auf einen anständig, stolz ertragenen Tod, womöglich mit einem Lächeln auf den Lippen. Den unsympathischen Belsazzar ermahnte er, mindestens doch zu lernen:

„like better man to die“.

In den Hebrew melodies tröstet Jephta den Vater:

„Let my memory be thy pride.
And forget not, I smiled as I died“,

und in der Freude des Todes geht Saul in die Schlacht:

„Kingly the death that awaits us to day“.

Das war altrömischer Geist, den Byron mit diesem Trotz beschwor: er rief ihn an vor der Statue des Pompejus:

„At thy bathed base the bloody Caesar lie,
Folding his robe in dying dignity,
An offering to thine altar from the queen
Of Gods and men, great Nemesis, did he die“.
(Ch. H. IV. 87.)

Byron bewunderte im Vatican:

„Laocoon's torture dignyfying pain“.

Würdig fiel Kaiser Otho:

„Some empire still in his expiring glance“.

Byron betrat den Circus in Rom:

„Here were the Roman Million's blame or praise
Was death or life, the playthings of a crowd“

und sah den dacischen Gladiator vor seinen Augen kämpfen:

„He leans upon his hand, his manly brow
Consents to death, but conquers agony
. . . his eyes
Were with his heart, and that was far away. (Ch. H. IV. 140 f.)

Dazu Manfred III 4: „the Gladiators' bloody Circus“.
Deformed I 2: „as Dacia man to die the eternal death.“ In seinen Briefen protestiert Byron öfter dagegen, ihn wie einen Gladiator zu behandeln: 2 III 1821.

Byron selbst hätte auch am liebsten in solcher Pose auf dem Theater dieses Lebens Abschied genommen; es mochte ein wenig Eitelkeit mitspielen, als er sich sehnte, im Feld zu sterben:

„Then look around and choose thy ground,
And take thy rest.“

Der gehetzte Stier in der Arena zu Sevilla:

„disdaining to decline,
Slowly he falls, amidst triumphant cries,
Without a groan without a struggle dies. (Ch. H. I, 79.)

13. „. . . till some bands
Of Pirates landing in a neighbouring bay,
He joined the rogues and prosper'd, and became
A renegato of indifferent fame.“

Der Vollständigkeit wegen sei auch die „second voice“ im Manfred angeführt, die aus dem Schiffbruch einen Menschen rettet:

„A traitor on land, and a p i r a t e at sea —
But I saved him to wreak further havoc for me“

und Byrons Bekenntnis aus dem Jahre 1814, als ihn der Erfolg des Corsaren so übermütig gestimmt hatte: „If I have a wife, and that wife has a son — by any body, — I will bring up mine heir in the most antipoetical way — make him a lawyer or a p i r a t e or any thing.“

II. Manfred.

Zu S. 59. Der deutsche Ausdruck für Galgen, Rabenstein, „Ravenstone" gefiel dem Dichter wegen seiner Anschaulichkeit. Im Childe Harold fügte er unter der Marke „Tannen" die Erklärung ein: „the plural of tanne, a species of fir peculiar to the Alps." Für die avalanche nahm er gelegentlich in den Vers die deutsche lauine auf. In Interlaken endlich schenkte ihm ein Mädchen Blumen, und redete des Langen und Breiten Deutsch dazu: „I do not know whether the speech was pretty, but as the woman was, I hope so." Ch. H. 4.73. — Moore p. 295.

14. Moore p. 293 „as we went, they played the Ronz des Vaches and other airs by way of farewell." — Foscari: III. 1. „that melody, which out of tones and tunes" . . . Dazu die Anmerkung: „Alluding to the Swiss Air . . . ." cf. Notes zu Rogers Pl. o. Memory. „If chance he hears that song so sweet, so wild."

15. „The youngest, whom my father loved,
Because our mother's brow was given
To him — with eyes as blue as heaven . .
His mother's image in fair face,
The infant love of all his race,
His martyr'd fathers dearest thought,
My latest care, for whom I sought
To hoard my life . . . ."

Prisoner IV. VIII.

Dazu die Zeilen „to my son" 1807.

„Those flaxen locks, those eyes of blue,
Bright as thy mother's in their hue, ...
Ere half my glass of life is run,
At once a brother and a son;
And all my wane of years employ
In justice done to thee, my boy!"

16. In den Episoden des Don Juan setzte er für den älteren Bruder einen Vater ein, der seine Kinder sterben sehen muss. Ein Vater verliert (Don Juan II.) beide Söhne bei der Hungersnot nach einem Schiffbruch; im achten Gesang opfert ein alter Türkenhäuptling im Kampf gegen die Russen seine fünf Söhne hin.

17. Milton brachte bereits seinen Dämon mit den Sternen in Verbindung: P. L. 5, 708 „his countenance, as the morning star that guides the starry flock, allured them" und beschrieb die abtrünnige Schaar: „unnumerable as the stars of night." (5, 745). Er hatte ebenfalls die früher so berüchtigten Kometen in sein höllisches Inventar aufgenommen. Satan steht an der Spitze seiner Schaaren:

„Unterrified and like a comet burn'd
That fires the length of Ophiuchus huge
In the arctic sky and from his horrid hair
Shakes pestilence and war" (2, 708).

Die Standarten leuchten:

„like a meteor streaming to the wind“ (1, 537).

18. In den übrigen sechs Spirits hat Byron die Naturkräfte verkörpert; der eine kommt aus den Wolkenlagern im Westen, leicht und körperlos, der andere vom Montblanc, dieser aus den Korallenhallen des Meeres, jener aus der Tiefe der Erde, der fünfte singt: I am the Rider of the wind.“ und der letzte endlich gehört den Nachtgeistern an.

19. „Farewell you opening heavens . . . .
You are not meant for me . . .
Heaven where I shall never be. . . .
My mother Earth
And thou fresh breaking day, and you, ye mountains
Why are ye beautiful? I cannot love ye! . . .“

20. „Moments . . . all tortured into ages . . .
Thinkst thou, existence doth depend on time?
It doth, but actions are our epochs; mine
Have made my days and nights imperishable
Endless and all alike, as sands on the shore,
Innumerable atoms.“ — . . . .

21. Durch die „immortal sufferings“ ist aber Manfred auch dem bösen Dämon Arimanes, dem Geist der plumpen Zerstörung, ebenbürtig: dass Byron die Hölle grade in die Hochalpen verlegt, ginge, wie Kölbing darlegt, auf Shelley zurück, wenn diese sonderbare Lokalisierung nicht mit von der dichtenden Phantasie bedingt wäre, die, stets nach Ausgleichen verlangend und vom Gesetz des Gegensatzes beherrscht, in den Tropen von Schnee und Eis und umgekehrt in winterlichen Gegenden gern von der Wärme und vom Feuer träumt. Das übrige höllische Gesindel ist bunt zusammengestellt. Die drei destinies, die unter dem Vorsitz der Nemesis statt auf dem Brocken, wie im Faust, ihren Sabbat auf dem Gipfel der Jungfrau feiern, entstammen dem Macbeth. Bei dem gestürzten Tyrannen, den die zweite destiny wieder auf den Thron gesetzt hat, dachte Byron damals an Napoleon, dessen Rückkehr von St. Helena man 1816 immerhin noch für möglich hielt. — An der „witch of the Alps“ ist etwas von der Schönheit jenes Septembermorgens (1817) hangen geblieben, als Byron vor seiner Weiterreise nach der Wengernalp den Wasserfall noch einmal aufsuchte: „the sun upon it, forming a rainbow of the lower part of alls colours, but principally purple and gold; the bow moving as you move. I never saw anything like this.“ Dazu gab er noch im Drama die Anmerkung: „it is exactly like a rainbow come down to pay a visit,“ und schuf dort für diesen strahlenden Bogen die Fee, die in und unter der Wölbung wohnt.

22. „T'is should have been a noble creature
. . . . . as it is,
It is an awful chaos — light and darkness

And mind and dust — and passions and pure thoughts
Mix'd and contending without end or order."
(III. 1.)

Die spirits ahnen seinen trotzigen Charakter:

„He mastereth himself and mak es
His torture tributary to his will;
Had he been one of us, he would have made
An awful spirit."

Vor der Alpenfee und dem Arimanes will sich Manfred, der doch ein „Child of the Earth" ist, nicht beugen:

„I kneel not!"

so dass selbst hier seine übermenschliche Natur gewürdigt und er von der destiny entschuldigt wird:

„this man,
Is of no common order . . . . his sufferings
Have been of an immortal nature, like our own."

Nur dem allmächtigen Tode gibt er sich ohne Kampf anheim:

„The hand of death is on me",

mit einem Trostwort für den Abt:

„'t is not so difficult to die."

23. Man mag sich wundern, dass Byron diese Sage niemals ausführlich behandelt hat. Aber die Einzelheiten stiessen ihn ab; das herzlose Gelächter des Ahasver über Christus, diese Ursache seiner Verdammnis, war doch bloss eine gemeine Roheit, die nichts mit der aus guten Motiven abgeleiteten Sündhaftigkeit seiner. Helden gemein hatte.

24. Byron wollte die alles niederreissende Gewalt der Leidenschaft gerade durch die Ueberwindung der Hindernisse beweisen, die er ihr in den Weg legte. Selbst in dem einfachsten seiner Werke, im „Sardanapal", verbarrikadiert er erst die Liebe; denn Myrrha ist eine ionische Sklavin und sollte als Republikanerin und Griechin den König und Barbaren Sardanapal von vornherein verabscheuen. Aber ihre Neigung steigert sich gerade an diesem Widerstand und an dem Hasse, den die Pflicht von ihr verlangt hätte. Im „Transformed" ist die Liebe zwischen Polyxena und Achill mit Blut getauft, weil das Mädchen denjenigen liebt, der vorher ihren Bruder erschlug. Byron war für einen solchen Streit der Gefühle, zu lieben, was man fliehen sollte, fast krankhaft eingenommen. Schlichte Empfindungen genügten ihm nicht, der am liebsten tote Schatten um ein Brautbett gruppiert sah.

25. Später noch als Byron-Childe Harold am Grabe der Metella stand und über das Weib, das darunter ruhen mochte, sann, stieg das Bild der Frühgestorbenen wieder in ihm auf, das unter der Verschleierung doch deutlich zu erkennen bleibt:

„Perchance she died in youth . . . . and a gloom,
In her dark eyes, prophetic of the doom
Heaven gives its favourites — early death — yet shed

A sunset charm around her and illume
With **hectic** light, the Hesperus of the dead,
Ol her consuming cheek the autumnal leaf-like red.
Ch. H. 4, 102.

26. Denn wenn im Macbeth der Schiffer keine Ruhe findet: „he shall live a man forbid" (I 3), so ist das ganz wörtlich und nicht symbolisch gemeint; die Fahrt soll ihm durch widrige Winde ungemütlich gemacht werden. Ferner besteht der Hexentrank auch wirklich aus Fledermaushaaren und Mumiensäften, während im Manfred die Ruhelosigkeit auf eine schuldvolle Seele, nicht grade auf den Körper, herabgewünscht und das Gift aus ganz anderen und stärkeren Essenzen gewonnen wird.

27. Da ein Dichter am besten den andern erklärt, sei auf Dickens (American notes) verwiesen, der im Niagara auch „faces, faded from the earth, looking out upon from its gleaming depths" wahrnahm.

28. Als der Freund an die Stelle von der Muhme, der berühmten Schlange, kam, rief Byron: „Then you are her nephew" und nannte den Freund scherzweise „snake," während er selber von Shelley als „fellowserpent" angeredet wurde.

29. Manfred findet in seiner Magie einen gewissen Trost und lässt seine Gedanken in einem trotzigen „I can act" verlaufen. Hamlet verzichtet darauf, denn „enterprises of great pith and moment loose the name of action." Wollte man genauer abgrenzen, so hätte sich Hamlets ganzer Monolog etwa zu Manfreds zwölf ersten Zeilen verdichtet: alles Folgende geht über die Shakespearesche Sphäre hinaus

III. Cain und Heaven and Earth.

30. Cain: But, what were they?
Lucifer: Living, high,
Intelligent, good, great, and glorious things,
As much superior unto all thy sire,
Adam, could e'er have been in Eden, as
The sixty-thousandth generation shall be
In its dull damp degeneracy, to
Thee and thy son.

31. Ein Liebesverhältnis zwischen Engeln und Menschen stellte Byron schon deshalb gern dar, weil er hier das Unsterbliche und Ewige, von dem er oft bei seinen Leidenschaften redete, besonders anschaulich und verständlich anbringen konnte. — Aber die „immortal sorrow" schleicht sich durch eine Nebenthüre auch in dieses Drama ein, wenn Anah dem Azaziel verkündigt: „but yet I pity him,
His grief will be of ages, or at least,
Mine would be such for him, were I the seraph,
And he the perishable."

Wie wir selten bei Byron ein Thema behandelt finden, auf das er nicht auch an anderer Stelle wieder anspielte, so vertauschte der Dichter gelegentlich die Rollen zwischen Himmel und Erde und feierte im Childe Harold die sagenhafte Vermählung der göttlichen Egeria mit dem irdischen Könige Numa. Ihn reizte die Mystik einer solchen Verbindung, dort ein himmlisches Wesen in Leidenschaften entbrennen und hier die Menschen gleich in der Liebe der Ueberirdischen verklärt zu sehen:

„Here didst thou dwell, in this enchanted cover,
Egeria, thy all heavenly bosom beating
For the far footsteps of thy mortal lover . . .
And didst thou not, thy breast to his replying,
Blend a celestial with a human heart;
And Love, which dies, as it was born, in sighing,
Share with immortal transports?“

(Ch. Harold 4, 118 ff.)

Noch in jüngster Zeit ist dies Thema in England von der rührigen Marie Corelli in der „Romance of two worlds“ aufgefrischt; sie hat im Prinzen Ivan und der schönen Zara das Mysterium von Heaven and Earth kopiert: nur die elektrischen und magnetischen Apparate, die diese litterarische Thatsache etwas verdecken, gehören der Verfasserin an. Auch die Luftfahrt aus dem Cain kehrt in dem Romane wieder.

32. Anah warnt:
„The first who taught us knowledge hath been hurled
From his once archangelic throne
Into some unknown world.“

33. Byron liebte es, die männlichen und weiblichen Elemente in einander spielen zu lassen. Der herrischen Aholibama steht der weiblich eitle Sardanapal gegenüber; und wer genauer die Gewohnheiten des Dichters selber betrachtet, dem werden seine femininen Anwandlungen kaum entgehen, trotz der ausgesprochenen Männlichkeit und paradehaften Wildheit, womit er gelegentlich seine zarteren Regungen vertuschen möchte.

IV. Zur Technik des Don Juan.

34. Bei der Begegnung Satans mit Michael kamen ihm allerdings wieder Worte aus dem Paradise lost in den Sinn, dass zwei als Feinde sich gegenüber stehen müssten, die früher Freunde gewesen waren.

„They knew each other both for good and ill, ... but still
There was a high immortal proud regret
In either's eye, as if 'twere less their will
Than destiny, to make the eternal years
Their date of war . . . .“

Er ging hier auch auf die Begleitmannschaft der Hölle ein, wenn Asmodeus den Renegado heranschleppt. —

Aber weil Byron in dieser Dichtung den Himmel selbst so häuslich und die Vorgänge dort so drollig schilderte, konnte er des Kontrastes wegen auf die pathetischen Accente beim Satan doch nicht ganz verzichten:

„His brow was like the deep, when tempest-toss'd;
Fierce and unfathomable thoughts engraved
Eternal wrath on his immortal face,
And where he gazed, a gloom pervaded space."

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

VII.

Die deutsche Gesellschaft in Göttingen

(1738—1758).

Von

Dr Paul Otto.

München 1898.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Meinen Eltern.

Vorwort.

Vorliegende Schrift will ein Bild geben von dem akademisch-litterarischen Verein, der unter dem Namen „Deutsche Gesellschaft in Göttingen“ von 1738 bis zum Ausbruch des siebenjährigen Krieges bestanden hat, sie ist also im Wesentlichen eine Parallelarbeit zu dem Buche von G. Krause „Flottwell und Gottsched“, das von der Königsberger Schwestergesellschaft in ebendem Zeitraume handelt. Ein Anhang soll über die zweite Periode der Gesellschaft, die von dem Ende des Krieges bis ins letzte Decennium des 18. Jahrhunderts dauert, einen kurzen, summarischen Ueberblick geben, summarisch darum, weil ihre Bedeutung für die Litteraturgeschichte nur gering ist; auch hätte hier das spärliche Material detaillierte Ausführung nicht gestattet. Die Göttingische Universitätsbibliothek bewahrt den umfangreichen Aktennachlass der Gesellschaft aus beiden Perioden ihres Bestehens auf. Aber er ist trotz seiner Reichhaltigkeit nicht vollständig, und gerade die interessantesten und wichtigsten Schriftstücke fehlen zum guten Teil. Die Akten, welche in die erste Periode gehören, weisen Lücken auf, die es in hohem Grade wahrscheinlich machen, dass ein teilweises Autodafé das Unrühmliche und das, was einem späteren Geschmacke zuwiderlief, ausgemerzt hat. Am bezeichnendsten dafür ist das gänzliche Fehlen der Gottschedischen Briefe an die Gesellschaft und fast aller Stücke, die über ihn und sein Verhältnis zu den Göttingern etwas enthielten. Nur wenige dürftige Notizen, die sich in harmlos scheinende Papiere eingeschlichen und versteckt hatten, sind so dem Feuertode entgangen und müssen, zusammen mit den von Gottsched sorgfältig aufbewahrten Briefen an ihn, das Verlorene, so weit es geht, ersetzen. Die viel stärkeren Lücken in den Papieren der zweiten Periode

rühren zunächst von der überaus laxen Handhabung des Sekretariats her, so dass das Erhaltene fast den Eindruck des zufällig Aufbewahrten macht; ausserdem ist aber hier — und das ist schlimmer als jene ehrenrettende Vernichtung, die doch immer noch versöhnt dadurch, dass ihre Auswahl ihre Absichten wertvoll charakterisiert — eine Hand im Spiele gewesen, die, geleitet von Liebhaber- und Kennerblick, die besten Stücke herausgegriffen hat, um sie nicht wieder zurückzugeben. Das Nähere darüber ist zu finden in dem Aufsatze Kluckhohns im Archiv für Litteraturgeschichte Bd. XII, S. 68, wo das Kostbarste, die Hölty-Bürgerschen Papiere, gerettet und bekannt gegeben ist.

Das reiche zu Gebote stehende Material und die weitreichenden mannigfaltigen Beziehungen der Gesellschaft stellen für diese Darstellung das Gebot auf, die forschende Kleinarbeit, die aufgewandt ist, nicht in extenso vorzuführen, sondern sich im Wesentlichen auf die daraus entspringenden Resultate und die markantesten Einzelheiten zu beschränken. Ich hoffe, dabei keinen für die litterarische Physiognomie der Gesellschaft wesentlichen Zug übergangen zu haben.

Manche freundliche Hilfe ist mir bei meiner Arbeit geworden. Die Verwaltungen der Göttinger und Leipziger Universitätsbibliothek sowie der Hamburger Stadtbibliothek haben mir mit dankenswerter Zuvorkommenheit und Liberalität alle erbetenen Drucke und Manuskripte zur Verfügung gestellt. Einzelne wertvolle Fingerzeige und Winke verdanke ich der hilfsbereiten Liebenswürdigkeit der Herren Geheimrat Dziatzko, Professor Heyne, Professor Pietschmann, Dr. Reicke in Göttingen, Dr. Schüddekopf-Weimar, Dr. Scherer-Cassel, und meines lieben Militärkameraden cand. min. Wolff-Leipzig. Meine verehrten Lehrer Professor Roethe in Göttingen, der mich auf das Thema geleitet hat, und Professor Muncker in München haben mir vor und während des Druckes mit Rat und That hilfreich und fördernd zur Seite gestanden und, wie meine Studien, so auch diese meine Erstlingsschrift unter ihren Auspizien gedeihen lassen.

Ihnen allen herzlichen Dank!

Göttingen, den 23. Mai 1898. **Paul Otto.**

Inhalt.

I.

Historisches.

Vorgeschichte.

Die Gründung der deutschen Gesellschaft in Göttingen steht in engem Zusammenhange mit der Stiftung der Georgia Augusta*). Der König Georg II. betraute 1732 mit der Ausführung seines Lieblingsplans, in seinen hannoverischen Erblanden eine Universität aufzurichten, seinen Minister Gerlach Adolf von Münchhausen, einen hochgebildeten Mann, der „im königlichen Geheimeratskollegium ganz vorwiegend mit den geistlichen und Schulangelegenheiten sich beschäftigte und an der Verwaltung Helmstedts ein besonderes Interesse nahm". Mit regem Eifer ging dieser ans Werk und trat in Verkehr mit den glänzendsten Leuchten der Gelehrtenrepublik, unter andern mit dem grossen Theologen Mosheim, der Zierde der Helmstedtischen Universität. Ihn hatte er zum Kanzler der neu zu errichtenden Universität ausersehen; aber Mosheim schlägt den Ruf aus. Nichtsdestoweniger stellt er seine Erfahrung mit Freuden in den Dienst des grossartigen Unternehmens.

Von ihm geht auch in seinem reichhaltigen Briefwechsel mit Münchhausen die erste Anregung zur Gründung einer deutschen Gesellschaft in Göttingen aus. Wie kam nun er, der Theologe, dazu, eine solche, gar nicht im Bereich seiner Fachwissenschaft gelegene Stiftung anzuregen? Mosheim**), selbst „ein hervorragender deutscher Prosaist", war seit 1728 Mitglied, seit 1732 Präsident, das heisst etwa so

---

*) Rössler: Die Gründung der Universität Göttingen. Göttingen 1855.

**) Danzel: Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848. S. 176 ff.

viel wie Ehrenvorsitzender der Leipziger deutschen Gesellschaft, deren Seele Gottsched als ihr Senior war, und er kannte daher die Vorteile, welche eine deutsche „Societät“ einer Universität brachte. Dazu kamen seine persönlichen Beziehungen zu Gottsched, mit dem ihn enge Freundschaft verband, dem er daher gerne behilflich war. „Gottscheds äussere Stellung in Leipzig war zu der Zeit, als von der Gründung Göttingens zuerst die Rede war, noch nicht so fest begründet“, dass nicht eine Professur der deutschen Sprache und Poesie an der neuen Akademie für ihn etwas Verlockendes gehabt hätte. Es war daher natürlich, dass Mosheim, dessen Rat in Hannover so viel galt, ihm dort das Wort redete. (Mosheims Briefe an Gottsched vom 3. Juni und 26. August 1733. Danzel, S. 177.) Zwar hatte Gottsched, seit er 1734 Leipziger Ordinarius geworden war, nicht mehr nötig, nach einer Professur an einer Universität zu schielen, deren zukünftige Bedeutung noch sehr zweifelhaft war; immerhin war es für ihn auch jetzt noch von grossem Wert, wenn er auch in Göttingen eine Handhabe für sein „Reformationswerk im Fache der deutschen Litteratur“ sich schuf. Diese Handhabe sollte sein eine Professur für deutsche Sprache und Poesie, die mit einem Manne aus dem Gottschedischen Kreise besetzt werden sollte, und als Podium für diesen Mann eine deutsche Gesellschaft. Der natürliche Weg von Leipzig nach Hannover ging über Helmstedt durch Mosheims Haus. Leider fehlen die Briefe Gottscheds an Mosheim, so dass nicht klar ist, wie gross der Anteil Gottscheds an diesen Vorschlägen ist.

Da die hierher gehörigen Briefe in den beiden erwähnten Werken von Rössler und Danzel wörtlich abgedruckt sind, so mag hier eine kurze, darauf basierende Darstellung mit den nötigen Verweisen genügen.

Nach der ersten (indirekten) Andeutung in einem Briefe Mosheims an Münchhausen vom 25. Januar 1735 (Rössler, S. 186), auf die dieser sofort einging (Rössler, S. 188), entwickelte Mosheim am 7. Februar 1735 (Rössler, S. 188 f.) seinen Vorschlag zur Gründung einer deutschen Gesellschaft in Göttingen gleich mit direktem Hinweis auf die Leipziger

Gesellschaft als Muster und präzisierte ihn schon nach sechs Tagen und dann wieder am 27. Februar auf des Ministers sofort brieflich ausgesprochenes Verlangen mit noch bestimmterer Hindeutung auf Leipzig und dem Wunsche, dass eine Professur für deutsche Sprache und Poesie eingerichtet werde (Rössler, S. 191 und S. 194). Obwohl diese Vorschläge Münchhausen nicht ganz missfielen, hatte man in Hannover doch leise Bedenken, die in einem Gutachten eines Regierungsbeamten, dessen Name nicht bekannt ist, sich äusserten. Dort ist die Besorgnis ausgesprochen, „dass die Jugend damit von den reellen und nützlichen Wissenschaften sich dispensiren und das Zierl. zum Hauptwerk machen möchte“. Immerhin muss Münchhausen doch Mosheim eine bereitwillige Antwort gegeben haben; denn am 9. März (Danzel, S. 95) entwickelt dieser seinem Freunde Gottsched den kühnen Gedanken, ob man nicht die Leipziger deutsche Gesellschaft ganz nach Göttingen verlegen könnte. Aber der Brief Mosheims an Münchhausen vom 24. März (Rössler, S. 201) zeigt, dass der Plan durchkreuzt ist, weil man offenbar bei der Regierung in Dresden Wind davon bekommen und dem Anschlage vorgebeugt hat. Trotzdem erlahmt Mosheim nicht, obwohl in Hannover, wo man einem solchen Unternehmen, bei dem man sofort etwas Fertiges, Bewährtes überkam, offenbar günstig gestimmt gewesen war, sein Misslingen zum gänzlichen Verzicht auf die Gründung einer deutschen Gesellschaft in Göttingen zu führen schien, wie ein neues Gutachten von derselben Hand, wie das obige, zeigt. Er versucht nun in einem Briefe an Münchhausen vom 30. März (Rössler, S. 202), in dem er von neuem die ihm angetragene Stelle eines Präsidenten der zu gründenden Gesellschaft von sich ablehnt, den Hofrat Gebauer in Göttingen als den geeigneten Mann für die Inscenierung zu empfehlen. Als auch das in Hannover keinen Anklang findet, weist er noch einmal am 5. und 25. April (Rössler, S. 203 und S. 204) auf Leipzig und die von dorther zu holenden Leute hin, das letztemal sogar auf eine Uebernahme der in Leipzig herauskommenden „Critischen Beyträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Poesie“ nach Göttingen. Dann aber scheint eine

gewisse Missstimmung Platz gegriffen zu haben. Schon der letzte Brief war kühler. Mosheim klagte Gottsched sein Leid am 27. April (Danzel, S. 96) und teilte ihm mit, dass er sich mehr von der Sache zurückziehen wolle. Aber ganz gibt er es noch nicht auf: noch einmal wiederholt er am 15. Mai (Rössler, S. 209) seine Vorschläge, wieder auf die deutsche Gesellschaft in Leipzig hinweisend.

Aber es war ohne Erfolg. Ein ausführliches Gutachten auf elf Folioseiten gibt das Resultat, das für die leitenden Kreise in Hannover aus den Ratschlägen Mosheims herausgesprungen ist. Danach hat der Plan einer deutschen Gesellschaft nicht ihre definitive Billigung gefunden. Da steht: „Weil der Abt Mosheim nochmals der deutschen Gesellschaft gedenket, so kan doch unobserviret nicht lassen, wie ich nimmermehr wahr zu seyn befinde, was ich sonst schon gesaget, nehmlich dass dieses Klapper-Werk die Leute von den studiis und von der Gelehrsamkeit abführe, oder hinderlich sey, dass man nicht dazu gelange.

Die Leipziger Gesellschaffter sind grössere Ignoranten, als man sich immer vorstellen kan. Die Worte wissen sie alle wohl zu sezen; wenn es aber auf realia ankommt, die auch nur die Historie der teutschen Sprache angehen, so machen sie ganz kindische Fehler. Haben E. E.*) die Beyträge zur Critischen Historie der teutschen Sprache angesehen, die sie herausgeben, und davon nun 12 Stücke zum Vorschein gekommen? Dieselben sind circa antiquitates et historiam linguae germanicae, so voll lächerlicher Fehler, dass man darüber sich verwundern muss; und kan ich mir nimmermehr einbilden, dass H. Mosheim diese Arbeit dirigiret".

Des Weiteren verbreitet sich der Referent im Allgemeinen über gelehrte Gesellschaften, wie sie Mosheim vorgeschlagen hat, die er durchaus verwirft. Damit scheint das Schicksal der Mosheimischen Vorschläge für eine Göttinger deutsche Gesellschaft besiegelt zu sein. Als Mosheim davon erfuhr, schrieb er einen traurigen und entsagenden Brief an Gottsched am 26. Juni 1736 (Danzel, S. 180), der das letzte ist, was

*) = Ew. Excellenz.

sich in seinen Briefen über eine deutsche Gesellschaft in Göttingen findet*).

Die Gründung.

Mosheim hatte Recht, wenn er 1736 sagte, dass es mit der Göttinger deutschen Gesellschaft stille war. Es blieb still bis 1738. Da aber regte es sich mächtig: wie mit einem Schlage stand die Gesellschaft da und begann am 30. Mai ihre Sitzungen.

Mosheim war bei der eigentlichen Gründung, so viel zu ersehen ist, in keiner Weise direkt beteiligt; nicht einmal seine am 30. März 1735 ausgesprochene Bitte, ihm einen Platz in der Gesellschaft zu gewähren, wurde erfüllt. Aber was er 1735 vorgeschlagen hatte, wurde im Wesentlichen 1738 ausgeführt. Zwar sein Verlangen, dass in Göttingen ein eigener Lehrstuhl für deutsche Sprache und Poesie errichtet würde, war nicht zur Ausführung gekommen. Der klassische Philologe Johann Mathias Gesner, Göttinger Universitätsbibliothekar, hatte dieses Fach gewissermassen als Nebenzweig mit übernommen. Unter dieses Mannes Augen vollzog sich nun die Gründung der Gesellschaft. Gesner hatte in Leipzig als Leiter der Thomasschule 1730—1734 wohl Gelegenheit gehabt, die dortige deutsche Gesellschaft kennen und schätzen zu lernen. Er stand so vollständig im Banne des Gottschedischen Geschmacks, dass er (1737 oder) Anfang 1738 als Inspektor der höheren Schulen der braunschweigisch-lüneburgischen Lande in seiner Schulordnung den Rektoren befohlen hatte, die Schriften der deutschen Gesellschaft in Leipzig „als die besten Muster ihren Schülern, die Deutsch lernen wollen, in die Hände zu geben". Aus dem von ihm 1738 gegründeten philo-

*) Doch berichtet, was ich erst nachträglich gefunden habe, E. Wolff (Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben, Leipzig 1897, Bd. II, S. 49) nach ungedruckten Briefen Mosheims an Gottsched, jener habe wenigstens erreicht, dass aus der Leipziger Gesellschaft nach einigem Schwanken zwischen Steinwehr und May der Erstgenannte als der Reichere und darum Billigere nach Göttingen berufen worden sei.

logischen Seminar ging die deutsche Gesellschaft in Göttingen hervor. Die „Kurzgefasste Historie der Königl. deutschen Gesellschaft in Göttingen“, die im Jahre 1747 von Rudolf Wedekind, einem Mitbegründer, verfasst war und in den „Beiträgen zur Historie der Gelahrtheit“ (Hamburg, 1748) abgedruckt ist, berichtet darüber folgendermassen: „Ihro Königl. Majestät von Grossbrittannien und Churfürstl. Durchl. von Hannover hatten in eben diesem Jahr auf Dero berühmten Universität Göttingen zum Flor der schönen Wissenschaften, und fürnemlich in der Absicht, tüchtige Schulmänner zu ziehen, ein besonderes philologisches Seminarium errichtet, wovon man in des Herrn Prof. Gesners Schulordnung etwas findet. Die Mitglieder dieser Pflanzschule, welche den berühmten Herrn Gesner zum Anführer und Aufseher hat, waren verbunden, täglich eine Stunde mit ihrem Senior allein zusammen zu kommen, um sich in gewissen Stücken zu üben; Zu dieser Absicht wähleten sie einst die deutsche Sprache und Poesie. Kaum hatten sie diese nützliche Uebungen eine Zeitlang mit gutem Nutzen angestellet, so vereinigten sie sich näher zu diesem Endzweck, und entschlossen sich, eine eigene deutsche Gesellschaft auszumachen“. Wie stark Gesner persönlich an der Gründung beteiligt ist, finden wir nirgends ausgesprochen. Das Tagebuch der Gesellschaft erwähnt ihn erst im Juni: „21. Juni habe ich (der Sekretär Harding) auf Gutbefinden der Gesellschaft unser Vorhaben und redliche Absichten den Herrn Professor Gesner eröffnet, demselben die Praesidenten Stelle angetragen, und den Entwurff unserer Gesetze vorgezeiget. Sobald derselbe mir sein besonderes Wohlgefallen dessentwegen eröffnet; haben wir mit desto grössern Muth unser Vorhaben völlig zu Stande zu bringen, auch anderen entdecket, um mehrere geschickte Köpfe in unsere Gesellschaft zu bekommen“. Gesner wird also nur im Stillen beratend und anregend den jungen Leuten zur Seite gestanden und nachher, als die Vereinigung perfekt war, das wohlverdiente Präsidium übernommen haben. Wie gross dabei die Wirkung des Mosheimisch-Münchhausenschen Briefwechsels vom Jahre 1735 gewesen ist, dafür finden sich keine Anhaltspunkte. Die erhaltenen Briefe, die zwischen Gesner und Münchhausen ge-

wechselt sind, schweigen über diesen Punkt, und mit Mosheim stand Gesner damals, wie es scheint, nicht in Verkehr. Die Gestalt, in der sich die Gesellschaft anfangs repräsentiert, zeigt ja alle wesentlichen Züge, die Mosheim vorgeschlagen und verlangt hatte; aber das beweist nichts: das natürliche, geradezu gegebene Muster für eine deutsche Gesellschaft war eben die bekannte zu Leipzig, für die Gottsched öfter durch ausführliche Nachrichten Reklame machte, und auch wohl ohne Mosheims Vorschläge wären, gerade unter Gesners Direktion, ihre Statuten als Richtschnur gewählt worden. Immerhin ist wohl anzunehmen, dass die Mosheimischen Vorschläge nicht in Münchhausens Pulte begraben, sondern auch in Göttingen bekannt geworden und besprochen waren.

Gehen wir über zur Gesellschaft selbst! Wie die oben erwähnte kurzgefasste Historie erzählt und wie auch aus den beiden ersten Fassungen der Grundregeln (siehe unten!) hervorgeht, war die Gesellschaft zunächst weiter nichts als ein Verein zukünftiger Schulleute, die sich in der deutschen Sprache üben wollten.

Die Stifter waren folgende acht Männer, die sämtlich dem philologischen Seminar angehörten:

1. Magister Johann Christian Brösted, 1738 Senior des philologischen Seminars, später Rektor in Lüchow, dann Konrektor in Lüneburg. † 1747.
2. Rudolf Wedekind, nachmaliger Direktor des Göttinger Gymnasiums, Herausgeber von moralischen Wochenschriften.
3. Carl Ludwig Harding.
4. Johann Carl Koken, später Prediger in Hildesheim.
5. Johann August Stock, gestorben als Rektor in Nordheim 1747.
6. Johann Daniel Schumann, später Direktor in Clausthal.
7. Heinrich Caspar Erasmus Baurmeister, später Rektor in Hildesheim.
8. Johann Roger Christian Corwante, † 1753 als Rektor zu Hameln.

Sie wählten Brösted zum Senior und Harding zum Sekretär. Ihren Statuten legten sie zu Grunde die Grundregeln der deutschen Gesellschaft in Leipzig, bekannt gemacht von Gottsched 1727 in der „Nachricht von der erneuerten Deutschen Gesellschafft in Leipzig und ihrer ietzigen Verfassung", die grösstenteils wörtlich übernommen wurden.

Statuten.

Von den Grundregeln der Göttinger Gesellschaft sind erhalten zwei Entwürfe und die definitive Fassung, wie sie vorn im Tagebuch Platz gefunden hat. Ich setze hierher die definitive Fassung und merke am Rande die inhaltlich wesentlichen Abweichungen von den Statuten der Leipziger und den beiden ursprünglichen Fassungen an. Die Abweichungen von den ersteren sind, abgesehen von einigen Aeusserlichkeiten, im Wesentlichen darin begründet, dass die Göttinger anfangs einige Einrichtungen ihrer Leipziger Kollegen noch nicht hatten und nicht einzuführen beabsichtigten, z. B. die Bibliothek und die Klasse der auswärtigen Mitglieder. Die beiden vorläufigen Entwürfe, von denen der nach dem Originale mit II. F. bezeichnete doch wohl als zweiter vorläufiger Entwurf früher anzusetzen ist, als der unter I. F. citierte erste endgültige, zeigen, dass man zunächst beabsichtigt hat, sich weiter von den Leipziger Satzungen zu entfernen, wovon man in der definitiven Redaktion zurückkam. Was Wichtiges davon wieder fallen gelassen ist, sind die Bestimmungen, welche den engen Anschluss an das philologische Seminar und das Preisausschreiben betreffen; als der Entwurf II. F. aufgesetzt wurde, schien man, wie das Fehlen des ganzen Abschnitts „Pflichten und Rechte des Präsidenten" zeigt, dieses Amt noch nicht ins Auge gefasst zu haben. Der Anhang enthält die im Jahre 1739 selbständig von der Göttinger Gesellschaft aufgestellten Bestimmungen über die ordentlichen Zuhörer.

Vorläufige Fassungen der Göttinger Statuten.
I. F.
II. F., unterschrieben am 1. Juli 1738.

Grundregeln der deutschen Gesellschaft in Göttingen.

Definitive Fassung. Unterschrieben am 18. August 1738.

Grundregeln der deutschen Gesellschaft in Leipzig, veröffentlicht im Jahre 1727.

Erste Abtheilung.

Was bey der Aufnahme neuer Mitglieder in die Gesellschaft zu beobachten ist.

II. F. § 1. Die Gesellschafft nimt nicht einen jeden ohne Unterscheid zum Mittgliede an. Sondern wer gewillet seyn wird, ohne denen, welché im Seminario Philologico stehen, in derselben einen Platz zu bekleiden, soll zuforderst eine Probe von seiner Geschicklichkeit einsenden.

I. F. §2: ausserdem: wofern man sich nicht genöthiget siehet, jemanden wegen gnugsahmer Geschicklichkeit, welche er in gedruckten Proben an den Tag gelegt, vor ein Mitglied solcher Gesellschafft

§ 1. Die Gesellschaft befindet sich nicht im Stande, einen jeden ohne Unterscheid zum Mitgliede anzunehmen; sondern ist mit Genehmhaltung ihres H. Praesidentens dahin bedacht, nur lauter geschickte Leute, die gnugsam im Stande sind, ihre Absichten zu befördern, darinnen zu haben.

§ 2. Wer eine Stelle in der Gesellschaft verlanget, soll derselben entweder in gebundener oder ungebundener Schreibart, eine Probe von seiner Geschicklichkeit einsenden.

§ 3. Die eingesandten Proben sollen in der nächsten Versammlung von dem Secretär vorgelesen werden, doch ohne Benennung des Verfassers, damit die sämmtlichen Mitglieder ein unpartheyisches Urtheil darüber fällen können.

§ 4. Wenn die verlesene Schrift den Beyfall der Gesellschaft findet, auch sonst wieder die Person des Ver-

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
ohne zuvor eingesandte Proben, freywillig zu erklären.	fassers, welche hiernächst bekannt gemacht wird, nichts zu erinnern ist, soll dieselbe	
II. F. § 4. Es fehlt: durch den Sekretär . . . . . . vernommen.	durch den Sekretär bey ihrem Herrn Praesidenten Anfrage thun lassen, ob sie zur Wahl schreiten dürffe, und so bald sie desselben Genehmhaltung vernommen, die Wahl weiter nicht aufschieben.	§ 4. Es fehlt: durch den Sekretär . . . . . . vernommen.
In II. F.: § 5 fehlt.	§ 5. Die Mitglieder geben ihre Stimmen nicht mündlich, sondern durch kleine zu dem Ende unter sie ausgetheilte Zettel, die mit Ja oder Nein bezeichnet worden, davon sie nach Belieben einen von sich geben.	
In I. u. II. F.: § 6 fehlt.	§ 6. Die Abwesenden sollen keine Stimmen haben, sondern allezeit damit zufrieden seyn, was die Gegenwärtigen durch die Uebereinstimmung des grösten Theils beschliessen werden.	
	§ 7. Wer durch die meisten Stimmen zum Mitgliede der Gesellschaft aufgenommen worden, soll sich bey der nächstfolgenden Versammlung selbst darinnen einfinden, und mit einer kurzen, entweder poetischen oder prosaischen Anrede derselben vor die geschehene Aufnahme Dank abstatten.	
	§ 8. Wann demselben von	

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
.... I. F.: auch vor den Eintritt etwas beliebiges an Gelde erlegen, dabey ihnen eine Abschrifft dieser Grundregeln zugestellet wird. II. F. . . . ., wie auch 8 ggl zu erlegen. In I. F. u. II. F. fehlt § 9.	einem Mitgliede im Nahmen der Gesellschaft darauf geantwortet worden, soll das neue Mitglied diese Grundregeln eigenhändig unterschreiben, und sich also verbinden, dieselben aufs genaueste zu beobachten, auch vor den Eintritt der Gesellschaft ein beliebiges Geschenke verehren. § 9. Auch solche Liebhaber der deutschen Sprache und Poesie, die sich nicht beständig in Göttingen aufhalten, sollen in die Gesellschaft aufgenommen werden, wenn sie dazu, doch auf eben diese Bedingungen, ein Belieben tragen sollten: Die Gesellschaft behält sichs vor, Leute von bekannter Geschicklichkeit selbst vor ihre Mitglieder zu erklären.	.... auch vor den Eintritt einen Reichs-Thaler, und zur Vermehrung der Bibliothek eben so viel erlegen. Es fehlt: Die Gesellschaft behält .... zu erklären.

Andere Abtheilung.

Die Uebungen und Pflichten der Mitglieder.

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
I. u. II. F. § 10 .... Ausserdem: Die Stunde kan der Senior und sämmtliche Mittglieder nach Gelegenheit bestimmen.	§ 10. Die ordentlichen Versammlungen sollen wöchentlich einmahl, Freytags Nachmittage, von fünf bis sechs Uhr gehalten werden. Wer davon ausbleibt, muss sich entweder durch eine Krankheit oder Reise entschuldigen lassen. § 11. Die Mitglieder sollen	Zwischen 10 und 11: Die auswärtigen Mitglieder sollen sich so offt in der Gesellschafft einstellen, als sie sich in Leipzig befinden werden, und alsdann im Vorlesen

Vorl. Göttingen.

Definitiv Göttingen.

lauter ungedruckte und neu verfertigte Sachen, keine gemeine Hochzeit- und andere dergleichen Verse, vorlesen, wenn ihnen solches nach der Ordnung 8 Tage vorher angesagt worden.

§ 12. Die gewöhnlichsten Gattungen der Gedichte, als Heroische Lobschriften, Elegien, Briefe, Satyren, Schäfergedichte, Oden, Cantaten, Serenaten, Sonnette, Sinngedichte und Ueberschriften, sollen nach der eigentlichen Art eines jeden ausgearbeitet, auch in der Gesellschaft nach den besondern Regeln jeder Gattung untersucht werden.

§ 13. Chronosticha, Acrosticha, Anagrammata, Sechstinnen, Quodlibete, Ringelreime, Bilderreime, mit Wortspielen angefüllte Sinngedichte, und andere dergleichen Poetische Missgeburten, sollen aus der Gesellschafft gäntzlich verbannet seyn.

§ 14. In ungebundener Schreibart sollen kleine Reden, allerley Briefe, kurze Uebersetzungen, Grammatische Anmerkungen, Critische Untersuchungen der Gedanken und Ausdrückungen, Erörterungen dahin gehöriger Fragen, wie auch Auszüge und Beurtheil-

Leipzig.

ihrer Schrifften, vor allen gegenwärtigen den Vorzug haben.

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
	ungen von Büchern, die zu beiden Arten der Beredsamkeit gehören, ausgearbeitet und vorgelesen werden.	
In II. F. fehlt § 15.	§ 15. Wer eine Uebersetzung vorlesen will, muss es den Mitgliedern zu wissen thun, damit dieienigen, denen es beliebt, den Grundtext mit bringen können.	§ 15 fehlt.
I. F. enthält zu § 16: Alle dergleichen Arbeiten, werden nach den Regeln der Leipzigschen Teutschen Gesellschafft und insonderheit nach des H. Gottscheds Vorschrifften untersuchet und beurtheilet; wo man sonst keine gründlichen Ursachen weiss, in etlichen Grundsätzen von ihm abzugehen.	§ 16. Man soll sich allezeit der Reinigkeit und Richtigkeit der Sprache befleissigen; das ist, nicht nur alle ausländische Wörter, sondern auch alle Deutsche unrichtige Ausdrückungen und Provinzial-Redensarten vermeiden; so dass man weder Schlesisch noch Meissnisch, weder Fränkisch noch Niedersächsisch, sondern rein Hochdeutsch schreibe; so wie man es in ganz Deutschland verstehen kan.	
	§ 17. Der Reime wegen soll es Schlesiern frey stehen, wie Gryphius, Lausitzern wie Weise, Meissnern wie Philander, Thüringern wie Wentzel, Schwaben wie König, Niedersachsen wie Amthor, Brandenburgern wie Canitz, Preussen wie Pietsch gereimet hat, zu reimen.	. . . Meissnern wie Besser und Philander, . . .
	§ 18. Ein ieder soll seine Arbeit in der Gesellschafft selbst, und zwar laut, deutlich	

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
I. F. zu § 18: Ist jemand im Stande seine Arbeit auswendig vorzutragen: so wird es der Gesellschafft besonders angenehm seyn.	und langsam vorlesen. Ist dieses einmal vom Anfange bis zum Ende geschehen, so soll man erstlich die Einrichtung der ganzen Schrift beurtheilen, hernach aber auch Stückweise alle Gedanken und Ausdrückungen insbesondere prüfen, bey Poetischen Sachen endlich auch das Sylbenmaass und die Reime untersuchen.	
	§ 19. Wer dem Verfasser des verlesenen allernächst zur Rechten sitzet, soll in der Beurtheilung den Anfang machen: sodann folgen die Uebrigen nach der Ordnung.	
In I. u. II. F. fehlt § 20.	§ 20. Wenn einige Mitglieder die vorgelesene Schrift genauer durchzusehen willens wären, soll jhnen der Verfasser dieselbe mit nach Hause geben, und die Beurtheilung darüber bey der nächsten Versammlung erwarten.	§ 20 fehlt.
	§ 21. Man soll sich bey allen Erinnerungen der Bescheidenheit und Kürze befleissigen, auch weder jemahls dem andern ins Wort fallen noch unter währender Beurtheilung besondere Gespräche führen.	
	§ 22. Kein Mitglied der Gesellschaft, soll das andere weder schriftlich noch mündlich, weder offenbar noch auf	

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
	eine verdeckte Weise mit anzüglichen Worten antasten: vielweniger satyrische Abbildungen von einem derselben machen.	
	§ 23. Alles was vorgelesen, und nach den Beurtheilungen der Gesellschaft ausgebessert worden, wird von dem Verfasser sauber abgeschrieben, und dem Secretär, solches der Sammlung beyzulegen, übergeben.	§ 23 . . . . ausgebessert worden, soll auf gemeine Kosten, von einer zierlichen Hand, in die Sammlung derselben eingetragen werden.
	§ 24. Es stehet einem jeden Mitgliede frey, auch wenn es nicht die Ordnung trifft, eine Arbeit der Gesellschaft vorzulesen. Doch kan dieses nicht eher geschehen, als es von demienigen geschehen, den jedesmahl die Reihe trifft.	§ 24 fehlt. Statt dessen: „Die auswärtigen Mitglieder der Gesellschafft sind zwar nicht verbunden zu gewisser Zeit in dieselbe was einzuschicken; doch soll ihnen solches unverboten seyn: Und sie sollen unfehlbar eine schrifftliche Beurtheilung ihrer Sachen zu gewarten haben, wenn sie sich nicht wegern werden, gleich den Anwesenden, einen Beytrag zur gemeinen Casse zu thun.
	§ 25. Wenn ein Mitglied unter seinem eigenen Nahmen was drucken lässt, so soll es dasselbe zuvor der Beurtheilung eines andern beliebigen Mitgliedes unterwerffen, und sich dessen Erinnerungen zu Nutze machen.	
	§ 26. Alle drey Monahte soll von der Gesellschaft in der Quatember Woche, eine ausserordentliche Zusammenkunft gehalten werden, darinnen nichts verlesen, sondern bloss gerathschlaget werden soll, was zum Aufnehmen	

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
	derselben dienen könnte, und niemand soll sich ohne gnugsame Entschuldigung davon entziehen; wobey zugleich die Abschrift der bissher verfertigten Arbeiten ohne weitern Verzug einzuliefern.	Es fehlt: wobey zugleich . . . . einzuliefern.
	§ 27. Bey dieser Versammlung soll jedes Mitglied 8 ggl. zur Casse der Gesellschaft, nebst allen übrigen Schulden erlegen, die es bis dahin gemacht hat. Wer solches nicht ohne Aufschub thut, soll nach Beschaffenheit der Umstände bestrafet, auch gar wohl ausgeschlossen werden.	
	Dritte Abtheilung. Die Rechte und Vortheile der Mitglieder.	
	§ 28. Jedes Mitglied hat ein Stück von allen im Nahmen der ganzen Gesellschaft gedruckten Sachen zu fordern; soll aber dagegen von allem, was es in seinem eigenen Nahmen drucken lässt, gleichfalls ein Exemplar einem jeden anwesenden Mitgliede übergeben.	Vor § 28: Die Glieder dieser Gesellschafft einzig und allein sollen das Recht haben, die Bücher aus ihrer Bibliothek zu gebrauchen, auch dieselben mit sich nach Hause zu nehmen. Doch sollen sie innerhalb 8, längstens 14 Tagen wieder einliefern, und vor alle Beschädigung derselben stehen.
In 1. F. lautet § 29: Bei glücklichen Veränderungen bekommt ein jedes Mitglied einen gedruckten Glückwunsch einen Bogen lang.	§ 29. Bey glücklichen Veränderungen sollen sie das Recht haben, von der Gesellschaft einen gedruckten Glückwunsch zu fordern: Stürbe aber jemand, ehe er solches	

Vorl. Göttingen.

In II. F. folgt nach § 30:

An den erfreulichen Geburtstage Ihro Excellence d. H. Geheimbden Raths v. Münchhausen soll eine Belohnung an demienigen gegeben werden, welcher die, zu dem Ende 6 Wochen vorher von dem H. Prof. Gesner aufgegebenen materien am allerschönsten und besten ausgearbeitet hat, entweder in gebundener oder ungebundener Rede“. Die Gesellschaft spricht durch die meisten Stimmen den Preis zu.

In I. F. folgt nach § 31:

Damit die Gesellschafft nur aus tüchtigen Männern bestehe, soll sich kein Mitglied unter-

Definitiv Göttingen.

gethan hätte; so sollen die Seinigen an dessen statt, ein Trauer-Gedichte bekommen, wenn sie sich deswegen melden werden: wiedrigenfalls soll es doch in der Gesellschaft verlesen werden.

§ 30. Dieienigen Mitglieder, so sich um die Gesellschaft vor andern verdient gemacht haben, sollen ausser dem obigen bei vorfallender anderweitigen Gelegenheit, noch eine solche Ehrenbezeugung zu gewarten haben: Doch sollen sie dieses auf der Gesellschaft eigenes Gutachten ankommen lassen.

§ 31. Ein jedes Mitglied hat die Ehre, im Nahmen der gantzen Gesellschaft neuantretende Mitglieder zu bewillkommen: auch die Glückwünsche, davon oben gedacht worden, in ihrem Nahmen zu verfertigen; doch müssen diese letztere Schriften in der Gesellschaft verlesen werden, ehe man sie zum Drucke befördert.

§ 32. Es darf ein jedes Mitglied insbesondere alles dasienige, so zur Aufnahme und Verbesserung, der Gesellschaft dienlich seyn möchte, selbst vortragen, und der Berathschlagung der andern übergeben: wer aber dieses selbst

Leipzig.

Es fehlt: wiedrigenfalls … ……. werden.

Auf § 30 folgen 7 Paragraphen, welche Bestimmungen enthalten über Preise, die alljährlich am Geburtstage des Landesherrn ausgeteilt werden. Anwesende und auswärtige Mitglieder können sich an der Konkurrenz, deren Themen 2 Monate vor der Preisverteilung ausgeschrieben werden, beteiligen. Die Gesellschaft erkennt durch die meisten Stimmen die Preise zu, die der Präsident austeilt. Die Namen der Ausgezeichneten werden in den gelehrten Zeitungen veröffentlicht.

§ 32 fehlt.

Vorl. Göttingen.	Definitiv Göttingen.	Leipzig.
winden, einem Fremden die verlangte Probe entweder selber gantz zu verfertigen, oder dessen Arbeit in etwas zu verbessern.	zu thun Bedenken tragen sollte, darf seine Gedanken deswegen dem Secretär mündlich oder schriftlich eröffnen, welcher sie alsdenn der gantzen Gesellschaft anzuzeigen nicht ermangeln soll.	
	(Vierte Abtheilung).	
In II. F. fehlen sämtliche Paragraphen, die den Präsidenten betreffen.	Die Pflichten und Rechte des Präsidenten.	
	§ 33. Ohne des H. Präsidentens der Gesellschaft besondere Genehmhaltung wird keiner zum Mitgliede aufgenommen.	§ 33 fehlt: statt dessen werden die Rechte des Präsidenten bei dem jährlichen Preisausschreiben in 3 Paragraphen ausgeführt.
	§ 34. Bey den vierteljährigen ausserordentlichen Zusammenkünften, wird er von der Gesellschaft, wegen der in derselben vorgefallenen Zweifel und Schwierigkeiten zu Rathe gezogen, und um sein Gutachten wegen des Aufnehmens der Gesellschaft ersuchet.	
In I. F. fehlt § 35.	§ 35. Der Präsident bekommt von allen Schriften, die im Nahmen der Gesellschaft gedruckt werden, ein Exemplar.	
In I. u. II. F. fehlt § 36.	§ 36. Die Gesellschaft achtet sich verpflichtet, bey vorfallenden Gelegenheiten die gebührenden Zeichen ihrer Hochachtung gegen den Herrn Präsidenten auch öffentlich darzulegen. (Späterer Zusatz.)	§ 36 fehlt.

Vorl. Göttingen.

I. u. II. F. § 37: Das Seniorat ist und bleibt demienigen aufgetragen, welcher jedesmahl in dem Φilologischen Seminario die Stelle eines Seniors bekleiden wird. Sollte aber derselbe, wieder vermuthen, die Absichten der Gesellschafft zu mehren nicht im Stande seyn: so hat die Gesellschafft die Freyheit einen andern aus ihren Mitteln an dessen Stelle zu erwehlen; zu welcher Wahl der Secretär die Anstall zu machen hat.

Definitiv Göttingen.

Fünfte Abtheilung.

Die Pflichten und Vortheile des Seniors.

§ 37. Das Seniorat soll bey vorfallender Veränderung von der Gesellschaft demienigen aufgetragen werden, der in der Wahl, wozu der Secretär die Anstalt zu machen hat, die meisten Stimmen haben wird.

§ 38. Der Senior soll die Casse der Gesellschaft in seiner Verwahrung haben, ohne Vorwissen derselben oder des Secretärs nichts ausgeben und bey den vierteljährigen ausserordentlichen Zusammenkünften von seiner Verwaltung Rechnung thun.

§ 39. Die einlauffenden Briefe soll er der Gesellschaft bey der nächsten Zusammenkunft einhändigen, der sämmtlichen Mitglieder Gutachten darüber vernehmen, und sie alsdenn dem Secretär zu beantworten überliefern, auch die Antworten nebst ihm unterschreiben.

§ 40. Bey vorfallenden gar zu hitzigen Streitigkeiten soll er das Recht haben, den uneinigen Partheyen durch bescheidene Erinnerungen Einhalt zu thun, und sie durch seine Vermittelung auseinander zu bringen.

Leipzig.

Zwischen § 37 und 38: Der Senior soll der Gesellschafft alle ihre Versammlungen bey sich zu halten verstatten, auch zu dem Ende die Bibliothek bey sich haben, vor die Erhaltung und Vermehrung derselben sorgen, und bey Veränderungen dieselbe nach einem richtigen Verzeichnisse entweder an seinen Nachfolger oder den Secretär der Gesellschafft überliefern.

Zwischen 38 u. 39: Der Senior soll sowohl die ordentlichen Ausarbeitungen wöchentlich 8 Tage vorher zweyen Mitgliedern nach der Ordnung auftragen; als auch die Verfertigung ausserordentlicher Schrifften, z. E. die Glückwünsche ... u.s.w. ankündigen.

Dazu Bestimmungen über das gleichzeitige Amt eines Bibliothekars.

Vorl. Göttingen.

Definitiv Göttingen.

§ 41. Der Senior bekommt bey glücklicher Veränderung oder Absterben, ein Gedichte zwey Bogen lang von der Gesellschaft.

Sechste Abtheilung.

Die Pflichten und Vortheile des Secretärs.

§ 42. Der Secretär wird gleichfalls von der Gesellschaft durch die meisten Stimmen erwählet, und der Senior macht die Anstalten dazu.

§ 43. Diese Stelle soll einem solchen Mitgliede aufgetragen werden, welches sich in der Prosaischen Schreibart vor andern gewiesen, auch sonst einen besondern Eifer vor das beste der Gesellschaft blicken lassen.

§ 44. Der Secretär soll alle Briefe, so an die Gesellschaft einlauffen, öffentlich vorlesen, auch in ihrem Nahmen, und zwar so beantworten, wie ihm dieselbe solches auftragen wird; die verfertigte Antwort in der Versammlung vorlesen und hernach nebst dem Senior unterschreiben.

§ 45. Er soll ferner eine richtige Abschrift aller Briefe und Antworten in ein besonderes Buch eintragen und dasselbe zur Bibliothek der Gesellschaft liefern.

Leipzig.

§ 41 ausserdem: Er „ist von allem Beytrage frey“ und bekommt „jährlich in der Oster-Messe, zur Erkentlichkeit vor seine Mühe, ein Buch zum wenigsten 2 Rthl. werth, als ein Geschencke“.

Ausserdem erhält er einen Wohnungszuschuss von 10 Thl. jährlich.

Zwischen § 45 und 46:

Alle sonderbare Anmerck-

Vorl. Göttingen.

In I. u. II. F. folgt ein Verzeichnis der Strafen.

Definitiv Göttingen.

§ 46. Der Secretär soll das Schuldregister führen, bey der Wahl des Seniors und anderer Mitglieder die Anstalten machen, auch bey den vierteljährigen Zusammenkünften, die Rechnung des Seniors nebst einem andern Mitgliede übernehmen und unterschreiben, und endlich die Gesetze der Gesellschaft vorlesen.

§ 47. Der Secretär bekömmt bey glücklichen Veränderungen einen Glückwunsch zween Bogen lang.

Anhang.

Grundregeln, welche die ordentlichen Zuhörer der deutschen Gesellschaft betreffen.*)

§ 1. Diejenigen, welche eine Begierde haben, auf die deutsche Dichtkunst und Beredsamkeit sich zu legen, und noch nicht im Stande sind, ordentliche Mitglieder zu werden, sollen in einem Schreiben bey der Gesellschaft anhalten, dass sie als ordentliche und gewöhnliche Zuhörer den Versamlungen beiwohnen dürften.

§ 2. Wenn wieder die Personen selbst nichts zu erinnern ist, sollen die meisten Stimmen

Leipzig.

ungen, die von der Gesellschafft über die verlesenen Sachen gemachet werden, soll er in ein dazu bestimmtes Buch aufzeichnen, welches gleichfalls in der Bibliothek aufbehalten werden soll.

§ 47 ausserdem:

Er „ist frey von allem Beytrage zur Casse der Gesellschafft, bekommt . . . . . jährlich an der Michaels-Messe zur Erkentlichkeit vor seine Mühe ein Buch 2 Rthl. werth“.

*) Erst später — ohne Vorbild — hinzugefügt.

den Ausschlag geben, ob dieselben sollen angenommen werden oder nicht? Doch soll die Wahl nicht durch die gewöhnlichen Zettels, sondern mündlich geschehen.

§ 3. Sind sie nicht erwehlet, so thut ihnen solches der Secretär kund. Sind sie aber erwehlet, so erhalten sie eine schriftliche Versicherung ihrer Aufnahme, welche der Herr Senior und der Secretär unterschrieben.

§ 4. Alsdenn haben sie das Recht, in den Versamlungen der Gesellschaft zu erscheinen, und den Beurtheilungen der verlesenen Ausarbeitungen mit beizuwohnen; müssen aber gegen Fremde ein beständiges Stillschweigen beobachten: wiedrigenfalls sollen sie der erreichten Vortheile verlustig seyn.

§ 5. Sie werden von keinem ordentlichen Gliede der Gesellschaft in deren Namen aufgenommen; und können folglich wiederum kein antretendes Mitglied bewillkommen.

§ 6. Sie können der Gesellschaft eine Arbeit vorlesen, wenn es ihnen beliebt. Nur geschieht solches nicht ehr, als bis die gewöhnliche Arbeit des ordentlichen Mitgliedes iedesmahl ist beurtheilet worden.

§ 7. Sie schenken bey ihrer Aufnahme ein beliebiges Buch zur Bibliothek der Gesellschaft: Und beobachten auch von den Gesetzen der ganzen Gesellschaft alle dieienigen, welche nur auf sie können gezogen werden.

§ 8. Sie erlegen von allem, was die ordentlichen Mitglieder zur Casse geben, die Helfte. Alle Quatember geben sie 6 ggl.; wenn sie ausbleiben, 1 ggl.; wenn sie zu spät kommen, 6 ₰.

§ 9. Finden sie sich geschickt, ordentliche Mitglieder der Gesellschaft zu werden, so sollen sie zu dem Ende eine Probe übergeben; durch die gewöhnlichen Zettels erwehlet werden; die Grundregeln der ganzen Gesellschaft bey ihrem Eintritt unterschreiben; und als ordentliche Mitglieder ein diploma erhalten.

§ 10. Wenn sie zum ersten mahle in der Versamlung erscheinen, soll ihnen der Secretär diese Grundregeln vorlesen, und zu unterschreiben darlegen.

Verlauf von 1738—1758.

Vier Perioden heben sich während des zwanzigjährigen Bestehens der Gesellschaft von einander ab durch den Kontrast eines Niederganges und eines neuen Aufschwunges, der sich daran schliesst, in graphischer Darstellung etwa eine Linie mit vier Krümmungen nach oben und drei Sätteln dazwischen repräsentierend.

Der erste Zeitraum, der die Jahre 1738 bis 1742 umfasst, zeigt uns die Gesellschaft im Stadium der Gründung, im weiteren Sinne verstanden, gekennzeichnet hauptsächlich durch das Bestreben, dem Verein durch eine möglichst enge Verbindung mit der Universität Göttingen ein festes Rückgrat zu schaffen.

Am 30. Mai 1738 begannen in einem Abstande von einer Woche die Sitzungen, zunächst auf der Stube eines Mitgliedes, später in Gesners Auditorium, das dieser seinen jungen Freunden zur Verfügung stellte. Bald, am 4. Juni, wurden zwei Studenten der Jurisprudenz, die dem philologischen Seminar nicht angehörten, aufgenommen: Georg Wilhelm Willich und Friedrich von Wüllen. Die Gesellschaft begann damit, sich vom Seminar loszulösen, wie denn auch alle auf dieses bezüglichen Bestimmungen, die in der Fassung vom 1. Juli enthalten waren, in der definitiven Formulierung der Grundregeln gestrichen sind. Der Horizont erweiterte sich schnell. Die hauptsächlich nach dieser Richtung hin veränderten Gesetze wurden am 18. August unterschrieben, bei welcher Gelegenheit der Senior M. Brösted an den Präsidenten eine Danksagungsrede hielt. Zugleich ernannte die Gesellschaft an diesem seinem Promotionstage den von Göttingen, wo er bis dahin studiert hatte, scheidenden Juristen Burchard Christian von Behr (geb. 1714), nachmaligen Reichshofrat und Kurator der Georgia-Augusta, zu ihrem „ersten Senior", welchen Ehrentitel sie ad hoc schuf. Dazu war von Koken ein „Glückwünschungs-Gedichte" verfertigt. Den ersten Schritt zu einer näheren Verbindung mit der Universität leitete Gesner ein, der zunächst der Gesellschaft die Freiheit erwirkte, durch jemanden aus ihrer Mitte „eine deutsche Rede an dem

Jahr-Feste der errichteten und Eingeweyheten Universität und zwar in der Universitäts Kirche zu halten". Dem Herrn von Wüllen ward dieser ehrenvolle Auftrag zu teil, dessen er sich am 17. September entledigte. Seine Rede „von der wahren Ehre des Studenten" wurde gedruckt und ein Exemplar davon mit einem Briefe des Verfassers an Münchhausen geschickt. Einen weiteren Fortschritt, durch den die Grenzen der Universität überschritten wurden, bildete die Ernennung des Leibarztes Hugo in Hannover zum Mitgliede, der übrigens später — warum? ist nicht gesagt — „wieder abgewählet wurde". Im Jahre 1739 wurde an der Festigung der Gesellschaft nach innen und aussen lebhaft weitergearbeitet. In der Quatemberversammlung vom 17. Februar wurde, abgesehen von einigen die Vereinskasse betreffenden Bestimmungen, eine besondere Klasse „Freie Mitglieder" eingerichtet und das Statut entsprechend erweitert (siehe Anhang der Grundregeln). Man wollte dadurch Leuten, die zu eigenen Arbeiten noch nicht reif waren, Gelegenheit geben, an der Gesellschaft teilzunehmen, und sich so eine „Pflanzschule" der Gesellschaft anlegen. Der Vorschlag eine Bibliothek einzurichten, zu der jedes Mitglied mindestens ein Buch schenken sollte, fand allgemeine Zustimmung, und die beiden ersten Werke, die sogleich von Mitgliedern gestiftet wurden, waren die „Oden der deutschen Gesellschaft in Leipzig" und Gottscheds „Kritische Dichtkunst". Weiter that man Schritte, um auf die Aussenwelt zu wirken. Die stille Thätigkeit in geschlossenem Kreise genügte den Mitgliedern auf die Dauer nicht, die Gesellschaft sollte einen Ruf bekommen wie die Leipziger; man wollte sich nicht bloss an der Flamme behaglich wärmen, sie sollte auch als Licht strahlen. Dazu beschloss man, einen Band Gedichte mit einer kritischen Abhandlung als Vorwort zu publizieren, durch Vermittelung des Präsidenten den damals in Göttingen studierenden Grafen Heinrich den Eilften, Reuss ä. L. als Obervorsteher zu gewinnen, ferner zu trachten, dass man vornehme Mitglieder in den Kreis zöge, Nichtmitgliedern die Erlaubnis zur Anwesenheit bei den Vorlesungen zu gewähren und schliesslich „Uebelbeleumundete der Gesellschaft fernzuhalten". Am Ende des Jahres ging das Sekretariat von Harding, der

Göttingen verliess, an den erst kürzlich aufgenommenen Gesenius, nachmaligen Professor der griechischen Sprache an der Universität Helmstedt, über. Das Jahr 1740 repräsentiert den Höhepunkt dieser ersten Periode, indem es der Gesellschaft ehrenvolle Neuerungen brachte. Im Januar erklärte sich Graf Reuss auf Gesners Anfrage bereit, das Amt eines Obervorstehers zu übernehmen. Dabei sprach er den Wunsch aus, dass die Gesellschaft ähnlich der in Jena von der Universität öffentlich bestätigt würde. Diesen Gedanken ergriff die Societät mit Freuden. Alsbald nahm der Präsident mit dem Prorektor und seinen übrigen Kollegen Rücksprache, und noch im Januar wurden die Grundregeln an Münchhausen abgeschickt mit der Bitte, er möge die königliche Bestätigung vermitteln. Schon am 1. Februar war die einwilligende Antwort von Hannover zurück, und es wurde beschlossen, in einem öffentlichen Aktus die Konfirmation zu begehen. Während der Vorbereitungen zu dieser Feier wählte man einen neuen Senior, da M. Brösted seit der Mitte des vorigen Jahres nicht mehr in Göttingen anwesend war und voraussichtlich auch nicht zurückkehren würde. Die Wahl fiel auf den Göttinger Gerichtsschultheissen und Universitätsdozenten Friedrich Christoph Neubour, der die Wahl annahm und als Geschenk zur Bibliothek die neuherausgekommenen „Nachrichten und Anmerkungen der deutschen Gesellschaft in Leipzig“, deren Mitglied er war, darbrachte. Am Vortage der Feier lud Gesner in einem ausführlichen Programm, das am schwarzen Brett der Universität angeschlagen wurde und worin er über die Absichten der Gesellschaft berichtete, Professoren und „andere Liebhaber und Kenner guter Anstalten“ zu der Solennität ein. In diesem Einladungsschreiben ist ein Passus besonders bemerkenswert, wo es heisst: „Am allerwenigsten aber vermuthet man, dass jemand sich daran stossen oder dessentwegen eine geringere Meinung von dieser Gesellschaft haben werde, dass verschiedene Mitglieder derselben zu dem von Ihro Kön. Maj. vor einigen Jahren bey dieser Universität angelegten Seminario gehören, das ist, Leute sind, die sich hauptsächlich den billig so genannten schönen Studien, welche in gewisser Absicht auch Schulstudien genannt werden, ge-

widmet haben“; also ein Protest gegen den Vorwurf der Fachsimpelei und des Banausentums. Am 13. Februar 1740 fand unter Pauken- und Trompetenschall und mit grossen Reden die feierliche Bestätigung der Gesellschaft vor einer ansehnlichen Versammlung durch den Prorektor Crusius „im Juristenauditorio“ statt. Die Gesellschaft streifte damit ihren privaten Charakter ab, sie wurde der Universität einverleibt als ein akademisches Institut, ohne jedoch dadurch irgendwie von ihr abhängig zu werden. Ein Herr Rollie (?) hatte der Gesellschaft bei der Bestätigung ein Siegel als Geschenk überreicht, welches nach Gesners Vorschlag ein Senkblei, von einer Hand gehalten, zeigte mit der Umschrift: „Ungezwungen und richtig“. Auf Vorschlag des gräflichen Obervorstehers, der den Prorektor, den Präsidenten, Senior, Sekretär und zwei Mitglieder am Tage nach der Bestätigung zu Gaste geladen hatte, wurde das Siegel dahin abgeändert, dass „nicht eine blosse Hand, sondern ein Genius das Senkbley herabfallen“ liess, „weil die Franzosen dergleichen Sinnbilder zu tadeln pflegten, welche nicht lebhaft genug wären“. Bald hierauf begann die Gesellschaft, ihre Kreise wiederum weiter zu ziehen und sogenannte membra honoraria zu ernennen. Die ersten, denen diese Ehre zu teil wurde, waren die gräflich reussisch-plauischen Räte Riesenbeck und von Gensau, die in der Begleitung ihres Herrn in Göttingen waren. Diesen folgten noch in demselben Jahre Dr. Paul Gottlieb Werlhoff, Leibarzt in Hannover, und der hochgebildete, mit Göttingen in regem Verkehr stehende Obristlieutenant Johann Friedrich von Uffenbach in Frankfurt a. M., sowie einige Pastoren. Der Beschluss vom 17. Februar 1739, „einen Band Gedichte ans Licht zu stellen“, konnte nicht zur Ausführung kommen, weil man jetzt erfuhr, dass der Senior Brösted, der die eingelieferten Arbeiten zu verwahren hatte, diese bis auf seine eigene Rede vom 18. August 1738 sämtlich verbummelt hatte. So musste die Veröffentlichung der Gedichte wohl oder übel verschoben werden. Nach dieser unangenehmen Nachricht ging es rasch bergab. Die Wahl Höltys, eines 1740 aufgenommenen Mitgliedes, des Vaters des bekannten Dichters, zum Sekretär an Stelle des als Prediger nach Helmstedt berufenen Gesenius am 12. April

1741 brachte in das immerhin nicht unwichtige Amt einen Mann, dem es an Eifer und Interesse vollkommen mangelte. Die Vorlesungen arteten in Schlendrian aus und wurden bei der zunehmenden allgemeinen Interesselosigkeit und dem Fehlen einer lebendig treibenden Kraft so langweilig, dass man mit Freuden im Sommersemester 1742 einen sich bietenden billigen Grund ergriff, um ganz damit aufzuhören. Das Tagebuch berichtet darüber: „Weil der H. Präsident in der Stunde, worin sonst die ordentliche Zusammenkünfte gehalten worden, disputiren lies, sind diesen Sommer über meistens keine Versammlungen gehalten worden. Nur ist eine Quatember Versammlung gehalten worden, worin abgeredet wurde, dass man sich bemühen wollte geschickte Personen aufzusuchen, die unseren Bemühungen beyträten". Als der Sekretär Hölty am 6. Oktober Abschied nahm, waren die Mitglieder so interesselos, dass man nicht dazu kam, einen neuen Sekretär zu wählen. Zwar versuchte Gesner bald, die einrostende Maschine wieder in Gang zu bringen: am 21. Oktober beraumte er eine Sitzung in seinem Auditorium an, in der eine frühere Arbeit besprochen werden sollte, und übertrug einem Mitgliede das Sekretariat. Aber dieser einmalige Sporendruck half nichts bei dem Schwächezustande, der ein baldiges Absterben befürchten liess. Der rettende Mann wurde erst der Mitbegründer Rudolf Wedekind, der vom Herbst 1740 bis 1741 Konrektor der Schule in Northeim gewesen und dann an das Göttinger Gymnasium berufen worden war. Er nahm sich der dem Untergange nahen Gesellschaft mit rührigem Eifer, oft mit Uebereifer an, und seiner rastlosen Thätigkeit gelang es, sie vor dem Untergange zu behüten. Als ihm am 15. Dezember 1742 das erledigte Sekretariat aufgetragen ward, da machte er unter die Tagebucheintragungen seines Amtsvorgängers Hölty einen dicken Strich und schrieb darunter: „Unter seinem Secretariat ists in der Gesellschaft mit allen, was dahin gehöret, sehr unordentlich zugegangen". In dieser Bemerkung ist der Wendepunkt zu erblicken, und das stillschweigend darin enthaltene „Das muss anders werden" leitet die zweite Periode ein.

Mit selbstbewusster Kraft setzt sie ein, aber diese Kraft

richtet sich gemäss der Anlage des Mannes, von dem sie ausging, nicht auf die richtige Stelle, und die darauf folgende Reaktion lässt die künstlich Wiederbelebte zurücksinken an den Rand des Grabes. Wedekinds eifrige Thätigkeit für die Gesellschaft war keineswegs eine innere Reformation, die wohl sehr nötig gewesen wäre, sondern nur das Aufbieten aller äusseren Mittel, durch die der Schein erweckt wurde, als sei die Gesellschaft etwas Bedeutendes. Anstrengungen im Dienste eines solchen Pharisäerideals konnten natürlich nicht von dauerndem Erfolge gekrönt sein. Zunächst musste die Zahl eine stattliche werden, und so wurden denn in diesem Jahre 18 neue Mitglieder aufgenommen, darunter 2 Rechts- und 4 Arzneibeflissene. Mit der wachsenden Quantität ging natürlich die Qualität zurück: Justus Möser, der vom Januar bis September 1743 der Gesellschaft angehörte, war der einzige von diesen Leuten, der Bedeutung erlangt hat. Am 16. Februar beschloss man, dass allwöchentlich zwei Mitglieder ihre Ausarbeitungen vorlesen sollten; auch die Frage der Herausgabe der Schriften wurde wieder ventiliert. Am meisten bezeichnend für Wedekinds Thätigkeit ist die grosse Quatembersitzung vom 9. März 1743. Zunächst wurde beschlossen, nachdem schon am Anfang des Jahres 3 Göttinger Professoren Ehrenmitglieder geworden waren, noch 5 anderen das Diplom zu überreichen, unter ihnen auch Albrecht v. Haller. Der Dichter verdankte diese Ehrung nicht etwa seinen Poesien; hier kam es nicht darauf an, ob der Ausgezeichnete sein Diplom durch Thaten für die deutsche Sprache oder Litteratur verdiente, sondern ob er der Gesellschaft als Ehrenmitglied Glanz und Ansehen verleihen, ob er ihr nützen konnte. Aber nicht nur auf die Lehrerschaft allein, die man so für sich gewann, kam es Wedekind an; das ganze Universitätsleben sollte von der Gesellschaft durchdrungen werden: er schlug vor, Nachrichten von den Sitzungen und der Aufnahme neuer Mitglieder am schwarzen Brett anzuschlagen oder durch die Göttingischen Gelehrten Zeitungen zu veröffentlichen, jede Gelegenheit öffentlichen Auftretens zu benutzen, indem Mitglieder der Gesellschaft an dem Stiftungstage der Universität, an dem der Gesellschaft und am Geburtstage des Königs

öffentliche Reden halten sollten. Durch Münchhausens Vermittelung sollte in Hannover um Postfreiheit für die Korrespondenz der Gesellschaft nachgesucht werden. Die Herausgabe der ersten Schriften wurde wieder besprochen, und was dergleichen mehr ist. Im Verlauf des Jahres wurde eine Reihe auswärtiger Ehrenmitglieder ernannt, darunter zwei Frauen, die vorher von der Universität zu Poetinnen gekrönt wurden: Frau Magd. Sibylle Riegerin, geb. Weissenseein in Stuttgart und Jungfrau Traugott Christiane Dorothea Löberin aus Ronneburg. Am Anfang des Jahres 1744 wurde an Stelle Neubours, dem die Gesellschaft die letzte Ehre erwies, ein Universitätsprofessor, der Jurist Claproth, zum Senior gewonnen, in dessen Auditorium von jetzt an auch die Sitzungen stattfanden. Für alle diese Glanzeffekte gab Wedekind in schwächerem oder stärkerem Masse die Initiative. Doch bald gefiel der Gesellschaft diese Dauerinitiative, die in Tyrannei auszuarten drohte, nicht mehr; eine Verstimmung griff auf beiden Seiten Platz, die, immer stärker werdend, damit endete, dass Wedekind das Sekretariat zu Anfang des Jahres 1745 niederlegte und die Rolle des Gekränkten spielte. Aber kaum war er in den Hintergrund getreten, als im März der ebengewählte Sekretär Georg Wilhelm Oeder als Rektor an das Gymnasium zu Thorn berufen wurde. Nun suchte man wieder Wedekinds geschätzte Kraft: Präsident, Senior und die ganze Gesellschaft vereinigten ihre Bitten, er möge das erledigte Amt wieder übernehmen; und er that es. Nach diesem Intermezzo ging es in dem alten Stil, aber doch mit sichtbar wachsender Unlust weiter. Und allmählich gesellte sich die Langeweile und Müdigkeit dazu. Die Sitzungen wurden unregelmässiger, und 1746 hören wieder die Tagebuchnotizen auf. Diese zweite Stagnation beschliesst die zweite Periode.

Die Anlässe, die zur Bildung des dritten Abschnittes in der Entwickelung führten, der den absoluten Höhepunkt repräsentiert, kamen von aussen. Der Ruhm der Gesellschaft war durch das eifrige Treiben des 1743. Jahres laut in die Aussenwelt geklungen, und der Harburger Strodtmann, der „Beiträge zur Historie der Gelahrtheit“ herausgab, richtete im März 1747 an die Gesellschaft die Bitte, ihm einen Abriss

ihrer Geschichte zur Aufnahme in sein Werk zur Verfügung zu stellen. Mit Freuden wurde dieser ehrenden Aufforderung entsprochen und gleichzeitig die Klasse der Ehrenmitglieder dahin ausgedehnt, dass ordentliche Mitglieder, wenn sie in Amt und Würden stünden oder träten, ihr beigezählt würden. (Die Klassen sind übrigens nie scharf auseinandergehalten.) Diesesmal war das Neuaufblühen nicht so rapide, wie durch die künstliche Treibhaushitze des Jahres 1743; aber äussere Momente beförderten es in ungeahnter Weise. Ein Brief eines Mitgliedes an Gottsched berichtet, dass man damit umging, den 1747 als Universitätskanzler nach Göttingen übergesiedelten Theologen Mosheim zum Präsidenten zu gewinnen. Die Akten berichten darüber kein Wort, und es ist daher nicht klar, ob ein Zerwürfnis zwischen Gesner und seinen Jüngern eingetreten ist, oder ob, was wahrscheinlicher ist, Mosheim und Gesner sich in die Präsidentenwürde teilen sollten. Zur Ausführung ist der Plan nicht gekommen; Mosheims Sohn, der in Göttingen Jura studierte, wurde Mitglied, und er selbst erhielt ein Diplom als membrum honorarium. Sehr belebend wirkte der sich im Jahre 1748 entwickelnde, von einem ehemaligen Mitgliede der Leipziger Rednergesellschaft vermittelte Verkehr mit Gottsched, welcher der Gesellschaft noch in demselben Jahre seine „Sprachkunst“ zueignete, worüber später ausführlich berichtet wird. Bei der Anwesenheit des Königs in Göttingen am 1. August 1748 wurde die Gesellschaft gewürdigt, durch Veranstaltung einer Vorfeier, bei der das Mitglied Reichsfreiherr Friedrich Eberhard von Gemmingen eine Lobrede auf „Georg den Grossen als den Beschützer der Wissenschaften“ hielt, eine öffentliche Rolle zu spielen, und am folgenden Tage bekamen bei der akademischen Feier in der Universitätskirche Johann Jacob Dusch, der, seit 1745 Zuhörer, kurz vorher in die Klasse der ordentlichen Mitglieder übergetreten war, sowie Hornbostel, Wedekinds Gehilfe bei den Sekretariatsgeschäften, unter den Augen des Königs den poetischen Lorbeer, während sieben andere Mitglieder von den Dekanen ihrer Fakultät zu Doktoren, respektive Magistern ausgerufen wurden. Mit der Wiederbelebung waren auch die Beratungen über die Herausgabe der Schriften wieder aufge-

nommen. Endlich musste man sich doch zu etwas entschliessen; die Welt, in der so viele prahlerische Diplome von ihr herumflatterten, wollte endlich auch einmal wissen, was denn die Gesellschaft war und was sie leistete. Nun, da man mit Leistungen noch nicht viel Ruhm einlegen konnte und wohl auch eine scharfe Kritik fürchtete, die sich schon leise geregt hatte und die alles zerstören konnte, so beschloss man, zunächst eine ausführliche historische Nachricht zu geben. Diese erschien denn auch, von Wedekind verfasst, im September 1748 als Vorrede zu den im Namen der Gesellschaft herausgegebenen Gedichten „Ilfelds Leid und Freude" von Schmaling mit einigen zwar sehr wenig stichhaltigen Gründen und Entschuldigungen für das bisherige Schweigen. Die höchste Bedeutung bekam das Jahr 1748 für die Gesellschaft aber erst dadurch, dass nach dem plötzlichen Tode Claproths nunmehr offiziell als Senior der Mann an die Spitze trat, dessen organisatorisches Talent in Verbindung mit einem rastlosen Eifer bisher allen versuchten Anläufen als treibende Kraft innegewohnt hatte, Rudolf Wedekind. Wirklich repräsentieren die Jahre 1748—1751 den Gipfel. In der Zeit vom September 1748 bis 1750 wurden ungefähr 100 Ehrenmitglieder ernannt, darunter wieder eine Anzahl schriftstellernder Damen; die Zahl der anwesenden ordentlichen Mitglieder war stattlich, und man kann ihnen nach den erhaltenen Arbeiten einen löblichen Fleiss und eine rege Beteiligung nicht absprechen. Jede Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten in feierlichen Akten wurde wahrgenommen; mit würdevollem Pomp feierte die Gesellschaft ausser den schon früher festgesetzten Tagen von nun an auch die Geburtstage der königlichen Prinzen, „Sr. Excellenz des erlauchten Mäcens" (Münchhausens) und „Sr. Hochreichsgräfl. Excell. des gnädigsten Obervorstehers", wozu allemal durch ein von Gesner aufgesetztes Programm von Prorektor und Senat der Universität eingeladen wurde. Der 1748 veröffentlichten Nachricht folgte 1749 eine neue in der Gestalt eines Sendschreibens an das Ehrenmitglied Kaufmann Joh. Christ. Cuno in Amsterdam. 1749 liess der Arzt Dr. Werlhoff in Hannover seine Gedichte von der deutschen Gesellschaft herausgeben und auf die

briefliche Bitte Gesners stellte Albrecht von Haller seine Feder in den Dienst der Gesellschaft, indem er das Vorwort dazu verfasste. Nun wurde es auch endlich Ernst mit der Publikation der eigenen Schriften: das Tagebuch berichtet unter dem 29. Dezember 1749, dass der erste Entwurf vom Sekretär fertiggestellt sei, und Wedekind wandte sich am 31. Dezember an die Regierung mit einer Unterstützungsbittschrift, welche 6 Göttinger Professoren und Ehrenmitglieder, unter ihnen auch wieder Albrecht von Haller, unterzeichneten. Ob indes der Zuschuss aus dem Staatssäckel gewährt und warum es nicht zum Druck der Schriften gekommen ist, darüber schweigen die Akten. Der Plan der Veröffentlichung war noch 1751 lebendig. Den glänzendsten Aufschwung nahmen seit 1748 die Finanzen. In den Mitteln war man nicht wählerisch, jedes war recht. Früher war von den ordentlichen Mitgliedern ein bescheidener Beitrag erhoben worden, der zusammen mit Strafgeldern die Einkünfte bildete. Jetzt fand man neue, reichlicher fliessende Quellen: von auswärtigen ordentlichen und Ehrenmitgliedern, die sich um Aufnahme bewarben, forderte man runde 5 Reichsthaler; von dem Verleger der Werlhoffischen Gedichte liess sich die Gesellschaft ein schönes Stück Geld zahlen; reiche Geschenke kamen dazu, z. B. vom ordentlichen Mitglied Freiherrn von Müller 10 Thaler, vom Ehrenmitglied Cuno 22 Thaler, von der Jungfrau Löberin 30 Thaler, später vom Freiherrn von Schönaich 1 Dukaten. Als im November 1749 der Oberälteste von Behr, britischer Gesandter auf dem Reichstage zu Regensburg, durch Göttingen reiste, wurde er von der Gesellschaft um Fürsprache bei der Regierung für eine dauernde Geldunterstützung zur Mietung eines eigenen Zimmers gebeten, und wirklich wurden im Januar 1750 30 Thaler pro anno aus der Universitätskasse zu diesem Zwecke bewilligt. So war denn in finanzieller Hinsicht keine Not. Man mietete nun in der Universitätsapotheke ein Versammlungszimmer und einen Raum für die Bibliothek, schaffte ein Rednerkatheder an, „ergänzte den Büchervorrath“, ja sogar ein Bedienter wurde von der Gesellschaft engagiert. Ab und zu ergingen von dem Senior Einladungen an die Mitglieder „zu einem Schälgen Coffee“ oder „zu etlichen Bout. Wein

ex fisco societ." (z. B. am 2. Januar 1750). Die Vergrösserung der Bibliothek scheint in dieser Zeit besonders stark betrieben worden zu sein. Es ist kein Katalog erhalten, der während des Bestehens der Gesellschaft aufgestellt wäre; der vorhandene Katalog ist von einem Beamten der Göttinger Universitätsbibliothek verfertigt, der die gesellschaftliche Bücherei in unserem Jahrhundert einverleibt worden ist. Er zeigt die stattliche Zahl von ca. 1400 Werken auf, die zum grössten Teil offenbar während der ersten Periode und besonders in dieser finanziellen Glanzzeit erworben sind. Der Schatz enthält zunächst fast sämtliche bedeutsamen litterarischen Neuigkeiten jeder Richtung der vierziger und fünfziger Jahre, neben den Produkten des Gottschedischen Kreises auch die aller Antigottschedianer, der Bremer Beiträger, der Schweizer, der Hallenser, auch die des jungen Lessing, wenig Altes in deutscher Sprache, das durch Luther, Reineke Vos, Opitz, Moscherosch, Gryphius und Lohenstein nur dürftig vertreten ist, während die lateinischen Schriftsteller einen viel breiteren Raum einnehmen; den Rest bilden sprachliche und philosophische Werke. — Den Schlusseffekt dieser Glanzepoche bildet die gleichzeitige Aufnahme von sieben Grafen und sieben Freiherren, die in Göttingen studierten, im März 1750. Gleich darauf brechen die Berichte des Tagebuches vollständig ab, und der weitere Verlauf ist aus Andeutungen der Korrespondenz und der Cirkulare sowie aus den sporadischen Berichten in den Göttinger Gelehrten Anzeigen und anderen Zeitungen nicht immer sicher, im Ganzen aber klar zu erschliessen. Wedekind bekam im Herbst 1750 eine ausserordentliche Professur an der Universität*), eine Beförderung, die er wohl zum guten Teil seinen Bemühungen um die deutsche Gesellschaft zu verdanken hatte. Neben Colom war nach Hornbostels Abschiede kurze Zeit Breithaupt, dann 1750 Joh. Phil. Murray zweiter Sekretär geworden.

Der Verfall, der auf das pilzartige Hochschiessen in den Jahren 1748—1750 folgte, war natürlich; er kam nicht plötz-

*) Seine Vorlesungen widmete er teils philosophischen Wissenschaften, teils philologischem Unterrichte im Deutschen, Lateinischen und Griechischen. (Pütter, Gelehrtengeschichte.)

lich, sondern allmählich ging der zersetzende Prozess von 1750 an vor sich, bis ein kräftiger Stoss von aussen das morsche Gebäude ganz über den Haufen warf. Die Ernennungen von Ehrenmitgliedern gingen zurück, bis sie endlich ganz aufhörten; die Sitzungen und Ausarbeitungen wurden immer unregelmässiger, und auch die feierlichen Akte wurden immer seltener abgehalten. Die Mitgliederzahl nahm langsam, aber stetig ab, ohne dass wachsendes Interesse oder grössere Tüchtigkeit der Mitglieder einen Ersatz dafür geboten hätten. Auch die Kritik regte sich und setzte dem Ansehen der Gesellschaft zu; in einem Cirkular sagt Murray: „Ich könnte mit einer überzeugten Gewissheit unterschiedene Begebenheiten anführen, welche von den niedrigen Gesinnungen zeugen, mit denen man gegen unsere Verbindung an auswärtigen Orten eingenommen ist.“ An bemerkenswerten Ereignissen dieser Zeit ist wenig hervorzuheben. Was diese letzte Periode äusserlich von den anderen sondert, ist Folgendes. Im Jahre 1751 erhielt die Gesellschaft durch die Fürsorge Gesners „eine Veränderung in ihrer Einrichtung“, wahrscheinlich nach dem Muster der Greifswaldischen Schwestergesellschaft, die sich am 10. Juli 1750 „auf alle gute Wissenschaften und Künste erweitert“ hatte. Murray berichtet darüber brieflich an Uffenbach nach Frankfurt 1751: „Sie wird hinführo auch lateinische Ausarbeitungen annehmen, damit eine Sprache, von der die unsrige alle ihre Schönheiten abgeborget, in ihrem Werth erhalten werde. Sie verbindet zugleich ihre Mitglieder, anjetzt zu ihren Aufsätzen jedesmahl, so viel sich thun lässt, Vorwürfe von Wichtigkeit aus allen Theilen der angenehmen Gelehrsamkeit zu nehmen. Es kann nicht fehlen, dass diese merkliche Veränderung unsern jungen Arbeitern, die hier gegenwärtig sind, sehr vortheilhaft und allen übrigen Mitgliedern, deren Vorzüge uns zum Schmuck gereichen, angenehm seyn werde“. Ein anderer Bericht über diese Veränderung ist enthalten in einem Briefe an Gottsched vom 28. Januar 1753, der von Dr. Fr. Börner in Wolfenbüttel, einem ehemals anwesenden Mitgliede der Gesellschaft und Freunde Gottscheds, verfasst ist: „Die Deutsche Gesellschafft daselbst hat sich, wie ich durch

Briefe vernehme, nach meiner Abreise ungemein verändert, und ich an meinem Theile, bin damit gar nicht zufrieden. Vermuthlich auf Anraten des dasigen Dictators, der auf Schweizerische Art zu befehlen gewohnt ist*), hat sie die erste Absicht ihrer Stifftung aus den Augen gesetzt, und giebt nun auch lateinischen Vorlesungen Platz, ia sie will die dasige Societaet der Wissenschaften nachahmen und künfftig hin auch die Mahlerei, Bildhauerkunst, und so ferner in sich begreifen. Es ist gut, aber mich deucht, es ist wieder den Entzweck einer deutschen Gesellschafft".

Gross war der Gewinn nicht, der dadurch hervorgebracht wurde. In lateinischer Sprache sind nur fünf Arbeiten geschrieben, und Uffenbach mochte die Verwunderung vieler darüber ausdrücken, wenn er brieflich anfragte: „wie kommt aber dies mit dem erwehlten Namen der Deutschen Gesellschafft überein?" Was den anderen Punkt betrifft, so wurde der Vorteil, der darin lag, dass die Betrachtungen und Untersuchungen mehr auf positive Gegenstände hingeleitet wurden, durch die grössere Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit — nur ein paar Vorträge zeigen diese Tendenz — vollkommen wieder aufgehoben. — Das Jahr 1753 brachte der Gesellschaft den Besuch Gottscheds, der mit offenen Armen aufgenommen wurde und, wie die Göttinger Gelehrten Anzeigen sich ausdrücken, „durch eine öffentliche Vorlesung in der deutschen Gesellschafft etwas zur Ausbreitung des ihm beliebten Geschmacks in der Dichtkunst beyzutragen wünschte". Aber der Gesellschaft konnte nicht mehr geholfen werden. Das Interesse wurde immer lauer. Die Göttingischen Anzeigen brachten fast keine Nachrichten mehr von der Gesellschaft. Die Stiftungsfesttage wurden zwar noch gefeiert, und die zeitweilige Anwesenheit der hessischen Prinzen gab diesen Feiern auch einigen äusseren Glanz. Aber sonst stand es traurig: 1753 konstatiert Wedekind: „Die Gesellschaft ist leider dadurch, (dass Proben für Kandidaten „von einem tertio ausgearbeitet" sind,) so lächerlich geworden, dass Leute, die selbst was machen können, nicht mehr eintreten wollen"; 1754

*) Albrecht von Haller.

klagte Colom in einem Cirkular, dass „die Bemühungen an Eifer abnehmen“, und 1756 teilte ein Mitglied dem Sekretär mit, dass er seine Vorlesung nicht halten könne, da er „eine Spazierreise“ verabredet habe, übrigens glaube, dass „die anscheinende Zerrüttung der Gesellschaft noch in Zeiten verhütet werden“ könne.

Der Hauptgrund für den rapiden Niedergang war, dass Wedekind sich mehr und mehr von der Gesellschaft zurückzog und zuletzt sich fast feindlich zu ihr stellte. Sein Briefaustausch mit Gottsched unterrichtet uns davon. Er schreibt an diesen am 15. April 1755: „... Ew. Wlgb. Antwort im Neuesten auf die lezte Recension hiesiger Zeitungen, oder vielmehr die Antwort eines Tertii pro Dieselben habe ich und viele andere mit Vergnügen und allem Beifalle gelesen, ob ich gleich rañe (ratione) der D. Geselsch. nicht damit zufrieden seyn solte. Was gehet es mich aber an? Ich habe zu viele andere Berufsgeschäfte, als die D. G. gros mit darunter zu rechnen*). Seit Jahr und Tag habe ich mich nicht einmahl darum bekümmern können“. Im Februar 1756 legte Wedekind das Seniorat nieder. Er berichtet davon an Gottsched unter dem 12. November desselben Jahres: „Mein Seniorat habe ich deswegen niedergeleget, weil ich die ohne Unterlass vorfallenden Alfanzereien, Unordnungen, Gallicismos und Suecismos nicht mehr ertragen konte. Das Ding zerstreuete mich unendlich, und schaffete nichts als Last u. Verdrus. Ew. Mgf. erinnern es sich vielleicht noch, als Sie vor 3. Jahren bei Dero Hierseyn der Gesellschaft die Ehre tahten, auf das Bibliothec-Zimmer zu treten, so waren Ihre ersten Worte, als Sie kaum eine Schichte Bücher angesehen: „Aber Hr Senior! welche Unordnung! So unordentlich Sie damahls die Bibliothec fanden, so und noch schlimmer sahe es mit Registratur, Rechnung, dem ganzen Haushalte, u. der ganzen Gesellschaft aus. — Ich hatte schon seit etlichen Jahren an meinem Abschiede gearbeitet; konte ihn aber nicht erhalten, und durfte ihn in Betrachtung ihrer Excellenzen, des Hr. v.

*) Wedekind war 1754 Direktor der „Göttinger Stadtschule“ (Gymnasium) geworden.

Münchh. u. Hr. v. Behr nicht de facto nehmen. Endl. kam das gewünschte Tempo, als ich vorigen Ostern meine Wohnung veränderte, u. das vormalige Kölersche Haus bezog. Ich verlangete, die Gesellschaft nunmehr in dieses Haus zu verlegen, u. verlangete es nur deswegen, weil ich vorher wuste, dass die beiden Secretärs alles mögl. dagegen einwenden würden. Dieses geschahe, u. ich hatte da den schönsten Vorwand, dieses lästige Amt ganz von mir abzulehnen. Gottlob, dass ich davon bin! Dass die Gesellschaft ihrem Untergange am allernächsten ist, brauche ich nicht zu schreiben, weil Sie es bald ohnedem erfahren werden, und es von mir partheyisch klingen mögte. Es ist noch kein Senior wieder da. Hr. Büsching*) und Hr. Walch**) haben es nicht annehmen wollen“. . . . Das von Wedekind prophezeite Ende folgte bald. Der Sturm des siebenjährigen Krieges, der auch durch die hannöverischen Lande brauste, versetzte dem altersschwachen Institute den Todesstoss. Die Franzosen besetzten 1757 Göttingen, und so lange sie dort blieben, konnte von dem Fortblühen einer deutschen Gesellschaft natürlich keine Rede sein. Als sie Göttingen 1758 auf kurze Zeit verliessen, wurde noch einmal eine Sitzung abgehalten, in welcher der „Retter“, Fürst von Ysenburg, gepriesen wurde; aber es war nur das letzte Aufflackern des verlöschenden Lichtes.

Die Mitglieder.

Wie die Grundregeln bestimmen, gliedern sich die Mitglieder, abgesehen zunächst von den Beamten des Vereins, in anwesende und auswärtige. Letztere Art, eingerichtet nach den Statuten der Leipziger Gesellschaft, hat in Göttingen niemals eine Bedeutung erlangt; ebensowenig war die Klasse der „freien Mitglieder“ oder Zuhörer, die 1739 selbständig eingerichtet wurde, von Wichtigkeit; nur wenige Mitglieder

*) Geograph; ausserordentlicher Professor.
**) Ordentlicher Professor der Philosophie.

haben vor ihrem definitiven Eintritt dieser „Pflanzschule“ angehört. Die ordentlichen Mitglieder, deren Zahl zwischen 10 und 30 schwankte, rekrutierten sich fast ausschliesslich aus Studenten der Georgia Augusta, und zwar lag der grösste Teil von ihnen dem Studium der Gottesgelahrtheit, oft in Verbindung mit den „sogenannten schönen Wissenschaften“ ob, aber auch „Beflissene der Arzneygelahrtheit“ und besonders der Jurisprudenz „nahmen an den Bemühungen theil;“ darunter war eine grosse Anzahl Adliger vertreten. Ihrer Heimat nach entstammten natürlich die meisten Mitglieder den hannöverisch-braunschweigischen Landen, die Minderzahl anderen deutschen Ländern, zunächst Norddeutschlands, selten des Südens. Das Ausland war vertreten durch 2 Nordländer und einen Freiherrn aus den Ostseeprovinzen. Es war entschieden ein Nachteil für die Gesellschaft, dass die Mitglieder nach vollendeten Studien Göttingen meistens verliessen und dass daher ein schneller Wechsel stattfand, zumal da die meisten erst in ihren letzten Semestern eintraten. War dann erst einmal die räumliche Trennung eingetreten, so folgte die gänzliche Entfremdung oft sehr schnell, trotz aller Treuversicherungen, die man sich beim Abschied gemacht. Nur der Titel „Mitglied der Königlich Deutschen Gesellschaft zu Göttingen“ wurde von den Kindern dieser rang- und titellustigen Zeit beibehalten und dem Namen, so oft er gedruckt wurde, besonders gern auf dem Titelblatt und in der Vorrede eigener Werke, hinzugefügt. Solche Bücher wurden der Gesellschaft wohl auch dann und wann zum „Büchervorrath“, selten vor dem Druck zur Begutachtung, von den Verfassern eingesandt. Unter den Männern, die in ihren Göttinger Studentenjahren der Gesellschaft angehörten, hat sich mancher später im litterarischen und bürgerlichen Leben hervorgethan, und in manchen Fällen mögen immerhin die Anregungen in der Gesellschaft, wenn auch nur als Saatkörner, fortgewirkt haben zu späteren Leistungen.

Die bekanntesten seien hier genannt.

Justus Möser, der berühmte Osnabrücker, gehörte dem „Orden“ vom Frühjahr bis Herbst 1743 an und übte seine Feder fleissig im Versemachen, wenn ihm auch die Sitzungen

wohl zu langweilig waren, wie seine häufigen Strafgelder für unentschuldigtes Fehlen beweisen. Von den Bremer Beiträgern finden wir Conrad Arnold Schmidt, ordentliches Mitglied von 1738 bis 1789, ferner Just Fr. Wilh. Zachariä und Joh. Wilh. Ludw. Gleim, die als Ehrung für ihre 1744 und 1745 erschienenen Poesien, das komische Epos „Der Renommist“ und das Schäferspiel „Der blöde Schäfer“, ein Diplom als auswärtiges Mitglied bekamen. Der bekannte, später in den Litteraturbriefen verspottete „Polygraph“, Joh. Jak. Dusch, begann schon als Mitglied seit 1745 seine umfangreiche litterarische Thätigkeit. F. A. Consbruch, 1749 Mitglied, wurde durch seine „Versuche in Westphälischen Gedichten“ und andere Poesien rein anakreontischen Charakters, die auch von Lessing einer kritischen Besprechung gewürdigt sind, 1751 weiter bekannt, Johann Michael Heinze, 1744—48 in Göttingen, erwarb sich später Verdienste um die deutsche Schulgrammatik; der Schulmann und Theolog Just Christ. Stuss, welcher der Gesellschaft bis 1745 angehörte, gab 1755/56 „Muster und Proben Teutscher Dichtkunst“ heraus. Der Gesellschaft erster Senior, J. C. Broested, übersetzte 1746 in Gottschedischer Art das Racinesche Trauerspiel „Esther“. Christ. Euseb. Suppius, 1748 Mitglied, ist bekannt als Verfasser von Hirtengedichten. Johann Friedr. Löwen (1748) verdankt seinen litterarischen Namen weniger seinen Gedichten als seiner Leitung des durch Lessings Dramaturgie berühmten Hamburgischen Nationaltheaters. Schliesslich sei noch erwähnt, dass eine Reihe von Mitgliedern, wie Rud. Wedekind, Joh. Fr. Camerer, der Verfasser der „Hexe zu Endor“, Rauchfuss, Hr. Eilh. Schröder und andere als Herausgeber oder Mitarbeiter von moralischen Wochenschriften litterarisch thätig gewesen sind. Im Jahre 1740 wurde als eine besondere Klasse die der Ehrenmitglieder geschaffen, der von 1747 an auch alle die zugerechnet wurden, „welche als ordentliche Mitglieder aufgenommen worden, und bereits öffentliche Charakters und Ehrenämter bekleiden“. Die Umstände, denen die Geehrten ihr Diplom zu verdanken hatten, waren verschiedenster Art: vorgeblich waren es „die auf Schönheit, Zierde und Richtigkeit der deutschen Sprache gerichteten edlen und glücklichen Bemühungen“ oder „die

besonderen Vorzüge in den Werken des Verstandes", aber auch bloss „Verdienste und Vorzüge, welche durch ächte Tugend belebt und zum Dienste des Gemeinenwesens würksam gemacht werden"; in Wirklichkeit waren es fast immer persönliche Beziehungen, hohe einflussreiche Aemter u. ä., welche die Ehrung unmittelbar veranlassten, wobei denn die obigen Verdienste eine sekundäre Rolle spielten. Die meisten unter ihnen, deren Zahl sich auf etwa 200 belaufen mag, sind Geistliche, Universitätsprofessoren und Hof- und Regierungsbeamte. Von Litteraten ist vertreten der Gottschedische Kreis durch Gottsched selbst, Freiherrn von Schönaich, Joh. Joach. Schwabe und den Holbergübersetzer Aug. Detharding, die Bremer Beiträger neben den ehemalig ordentlichen Mitgliedern durch Gärtner und Casp. El. Reichard. Gellert und Hagedorn erhielten 1749 ein Diplom. Der Schweizerische Kreis ist ausser durch Haller, der als Göttinger Professor schon 1743 Ehrenmitglied wurde, nur durch Joh. Jak. Spreng vertreten. Manchmal scheint die Herausgabe eines Buches der unmittelbare Anlass zur Ernennung seines Verfassers gewesen zu sein: Joh. Christ. Cuno in Amsterdam wurde 1748 nach dem Erscheinen seines „Versuchs einiger Moralischer Briefe in gebundener Rede", F. C. C. von Creuz 1750 auf Anregung seines Freundes, des Mitgliedes Freiherrn von Stackelberg, nach der Publikation seiner „Oden und anderen Gedichte" aufgenommen, L. H. Frhr. Bachoff von Echt 1749 auf seine Gedichte „Der Herbst" und „Die Landluft". Andrerseits zeigt das Beispiel Mosheims, der erst als Kanzler der Georgia Augusta 1748 Ehrenmitglied wurde, obwohl die Gesellschaft ihn schon seit ihrer Gründung als den ersten Prosaisten Deutschlands in ihren Sitzungen gefeiert hatte, dass es oft erst eines näheren Anlasses als bloss der anerkannten litterarischen Tüchtigkeit bedurfte, um die Verbindung herzustellen. Eine besondere Vorliebe hatte die Gesellschaft dafür, mit schriftstellernden Frauenzimmern in nähere Verbindung zu treten. Es war ja damals modern, für die Gelehrsamkeit der Frauen zu plädieren; man erinnere sich an die Bemühungen Gottscheds und seiner „Freundin" sowie der moralischen Wochenschriften. Die Göttinger deutsche Gesellschaft liess es sich

aber besonders angelegen sein, weibliches Verdienst zu würdigen und zu lohnen, ja das Bestreben wurde hier geradezu zur Sucht. Als es sich 1751 um die Aufnahme der Kaufmannsfrau Silberin in Erfurt, der Schwägerin des Pastors Lange in Laublingen, handelt, schreibt ein Mitglied in das Abstimmungscirkular: „Wenn die Frau Verfasserin auch keine anderen Vorzüge hätte, als diejenigen, die ihr Geschlecht derselben giebt, so würde ich derselben meine Stimme doch nicht versagen“, und Dusch zieht sich den Zorn seiner Mitgesellschafter zu, als er schüchtern der Furcht Ausdruck gibt, „dass der weibliche Theil den mänlichen zuletzt überlegen seyn wird“. In den Jahren 1743—1753 wurde ein Dutzend dichtender Damen als Ehrenmitglieder, „Musen des Ordens“, wie sie wohl genannt wurden, aufgenommen, von denen hier noch die Jungfer Sophie Eleonore Waltherin, spätere Gemahlin des Göttinger Professors Achenwall, Fräulein Charl. Amalie von Donop, die Besingerin der „Schönheiten Pyrmonts“, Frau Listen in Gelliehausen, während und nach seinem Göttinger Aufenthalte das geliebte Frauenideal Fr. W. Zachariäs*) und spätere Freundin G. A. Bürgers, welche beide ihrer Schwärmerei für sie in lyrischen Gedichten Ausdruck verliehen haben, ferner Jungfrau Pol. Christ. Aug. Dilthey und Frau Unzerin, geb. Zieglerin genannt sein mögen. Einige, nicht alle, wie z. B. Frau Furcken am 28. Dezember 1750, wurden zuvor auf Ansuchen der Gesellschaft von dem Prorektor der Universität, der zugleich comes palatinus war, zu Kaiserlich gekrönten Poetinnen creiert und mit dem Dichterlorbeer geschmückt. Es war natürlich, dass die Mehrzahl der Ehrenmitglieder keinen thätigen Anteil an dem Wirken der Gesellschaft nahm. Der bekannte Professor Pütter z. B. schreibt über seine Ehrenmitgliedschaft in seiner Autobiographie: „Was in diesem gedruckten Formulare von der „Liebe zur Teutschen Sprache und Geschicklichkeit deren Aufnahme zu befördern“ für bekannt angenommen wurde, musste ich erst in der Folge wahr zu machen suchen. Meine

*) „Friedrich Wilhelm Zachariae in Braunschweig“ von Paul Zimmermann in Ueberlieferungen zur Litteratur, Geschichte und Kunst. Nr. 1. Wolfenbüttel 1896.

Hauptbestimmung liess mir aber zu wenige Nebenstunden übrig, die ich darauf hätte verwenden können, um nicht bloss in den Grenzen eines Ehrenmitgliedes stehen zu bleiben". Und ein kleiner Landpastor schreibt in seinem Danksagungsbrief, dass er als Ersatz für litterarische Leistungen, die er sich nicht zutraut, „immer für die Gesellschaft beten wolle, wenn er in den Vorhöfen des Herrn seines Amtes warte". Fr. Nicolais Urteil im 12. seiner „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland" 1755 trifft auch die Göttinger Gesellschaftsverhältnisse genau, wenn er sagt: „Es ist zwar gewiss, dass viele ansehnliche und berühmte Männer den Namen der Mitglieder der deutschen Gesellschaften führen, aber die Bande, womit sie an diese Gesellschaften verbunden sind, sind viel zu weitläufig, als dass sie sich zu einer solchen Arbeit verbinden sollten; die wenigen unter denselben, die mit einigen Gesellschaften näher verbunden sind, würden an ihren Amtsgeschäften Hindernis und Entschuldigung genug finden". Immerhin gab es einzelne, die ihr Interesse durch lebhafte Korrespondenz und Aehnliches bethätigten. Die Herausgabe der Werlhoffischen Gedichte mit Hallers Vorrede ist schon erwähnt. Gottsched pflog seit 1748 eifrigen Briefwechsel mit der Gesellschaft und widmete ihr seine „Sprachkunst"; manche, wie z. B. Uffenbach, Prediger Fein in Hameln, C. E. Reichard, sandten Arbeiten zur Zensur ein u. s. w. Im Ganzen betrachtet sind aber alle diese Interessebezeigungen doch nur sporadisch und verhalten sich zur lokalen Thätigkeit der Gesellschaft etwa wie Protuberanzen zum Kern.

Es erübrigt noch, etwas von den Beamten des Vereins zu sagen. Ueber dem Ganzen stand in würdevoller Höhe von 1738—1758 als Präsident Johann Matthias Gesner. Sein Verhältnis zum Verein mochte dem ähnlich sein, das zwischen ihm und den Mitgliedern des philologischen Seminars, auf dessen engen Zusammenhang mit dem Anfang der Gesellschaft oben hingewiesen ist, bestand: eine wohlwollende, stets hilfsbereite Gesinnung, die sich jedoch nie zu herzlicher Vertraulichkeit auswuchs. Er machte sich selten und dadurch geschätzt. Nur in ganz wichtigen Fällen gab er seiner Ansicht in den

Cirkularen besonderen Ausdruck, während er gewöhnlich den Vorschlägen des Seniors oder Sekretärs nur ein Wort des Einverständnisses mit seiner Chiffre G. beischrieb. Sein Vetorecht bei Aufnahme von Mitgliedern hat er, scheint es, nie ausgeübt. Feierliche Reden hat er drei gehalten, wie natürlich, nur bei den auserlesensten Gelegenheiten. Eines that er regelmässig: er verfasste die Einladungen zu den Feiern der Gesellschaft, die für das schwarze Brett der Universität bestimmt waren, in deutscher Sprache. Doch schrieb er diese nach Gebrauch damaliger Zeiten meist mit gelehrtem Kram vollgepfropften öffentlichen Einladungsbriefe an die „Universitätsverwandten“ nicht in seiner Eigenschaft als Präsident der deutschen Gesellschaft, sondern im Namen der Universität als P. P. O. der Beredsamkeit und Dichtkunst. Der würdige Abstand, den er zwischen seiner Person und dem Gros der Mitglieder zu wahren verstand, hat ihn fähig gemacht, 20 Jahre hindurch, unberührt von der Parteien Hass und Neid, der Gesellschaft als ihr geliebter Präsident vorzustehen.

Nur nominelle Aemter, eingerichtet des schönen Aussehens und vielleicht zu erwartender hoher Förderungen halber, waren die Obervorsteherschaft des reussischen Grafen Heinrich XI., des „Musageten“, und das Oberseniorat des Freiherrn Christ. Burchard von Behr. Das wichtigste Amt, den eigentlichen Vorsitz in der Gesellschaft, hatte der Senior. Die drei ersten, die dieses Amt bekleideten, M. Broested (1738—1740), Gerichtsschulze Neubour (1740—44) und Professor Claproth, begnügten sich im Wesentlichen mit dem Rechte eines princeps inter pares, zumal ihr Interesse oder, was oft besser passt, ihre Interesselosigkeit derjenigen der übrigen Mitglieder nicht impar war. Als nach dem Tode Claproths Mag. Rudolf Wedekind 1748 das Seniorat übernahm, da gab es einen stillen Staatsstreich, und Wedekind, der schon in seiner einem Ministerposten vergleichbaren Stellung als Sekretär mächtig geherrscht hatte, wurde Tyrann der Republik. Zwar ab und zu, wie früher auch, revoltierte das Volk, aber es half ihm nichts. Die hierauf bezüglichen Papiere scheinen einem Autodafé zum Opfer gefallen zu sein;

nur wenige Andeutungen zeigen, dass es an Konflikten nicht gefehlt hat. Auch in dieser Lust am unbedingten Herrschen tritt an Wedekind die Parallele zu seinem grossen Vorbild Gottsched zu Tage. Das letzte Amt ist das des Sekretärs, welcher die Schreibereien und die äussere Verwaltung zu besorgen hatte. Ausser Wedekind 1743—48 und Murray, dem späteren Göttinger Professor (1751—1758), ist keiner in diesem Amte hervorgetreten, weshalb denn auch die nochmalige Aufzählung der Namen hier unterbleiben darf.

II.

Leistungen.

Litterarische Bestrebungen und Leistungen.

Wie die fast wörtliche Uebernahme der Statuten der Leipziger Gesellschaft, von deren Bestimmungen über Zweck und Absicht in keinem wesentlichen Punkte abgegangen wurde, beweist, war man sich in der ersten Zeit keineswegs ganz klar darüber, was man eigentlich wollte. Pflege der deutschen Sprache und Poesie, dieser undeutliche Begriff ohne feste Grenzen schwebte den ersten Mitgliedern vor wie ein Phantom, das erst allmählich durch die Zeit und die Praxis zu einer festen Gestalt sich verdichtete. Greifbar treten uns diese Ziele zum erstenmal entgegen in dem Programm, das, von Gesner aufgesetzt, im Februar 1740 zur öffentlichen Einführung der Gesellschaft einlud. Da heisst es: „Die erste Absicht und mithin das erste Gesetz war, dass diese Gesellschaft nicht anderen Gesetze vorschreiben, andere tadeln, sondern mit zusammengesetzten Kräften sich selbst, das ist, ihre Mitglieder zu bessern sich bemühen wollte. Man gedachte also auch nicht daran, wie man unsere Sprache selbst vollkommener, reicher oder regelmässiger machen wollte; sondern man suchte nur seine Uebersetzungen nach der Urkunde, und die eigenen Aufsätze nach den Regeln einer gesunden Vernunftlehre und Redekunst zu prüfen, bey beiden aber auf die Reinigkeit und Richtigkeit der Sprache zu sehen, wie dieselbe in guten Mustern, jetzt würklich beschaffen und durch Uebereinstimmung geschickter und beliebter Schriftsteller gebilligt ist“. . . . „Sie hat bisher mehr für gut befunden, auf das Lernen als auf das Lehren sich zu befleissigen, zumal die Mitglieder jung waren“. . . . „Sie bemühet sich,

schöne Stellen der alten und neuen Ausländer auf eine solche Art in unsere Sprache zu überzutragen, dass dieselben so wenig als möglich von ihrer natürlichen Schönheit und dem Nachdruck der einzelnen Wörter in der Grundsprache verlieren, und doch einem vernünftig erzogenen Deutschen verständlich werden“ u. s. w. Also „lernen, nicht lehren“ will die Gesellschaft. Und diese bescheidene Devise ist vorbildlich geworden für alle offiziösen Auslassungen späterer Zeit. Sie trägt den Stempel, dass hier aus der Not eine Tugend gemacht wird, offen an der Stirn und zwar um so deutlicher, je weiter die Zeit schreitet und positive Thaten anderer Gesellschaften ans Licht fördert. Wie gern hätte man auch sein Scherflein „zur Förderung des guten Geschmacks“ und „zur Zierde unserer Muttersprache“ öffentlich beigesteuert! Wie oft wurde der Versuch gemacht, Proben davon ans Licht zu stellen! Aber neben äusseren Schwierigkeiten liess die bittere Einsicht in die eigene Schwäche und die Furcht vor dem scharfen Schwert der Kritik und dem zersetzenden Laugenguss der Satire diese Absichten nie zur Ausführung gelangen, und da war denn obige Devise, deren sichtbarer Mantel Bescheidenheit, deren Kern aber Unfähigkeit war, eine angenehme Rettung. Ueber das in der Gesnerischen Einladungsschrift aufgestellte Programm ist man selten durch Festsetzen von Einzelheiten und Begrenzungen hinausgegangen; zeitweilig machten sich Bestrebungen geltend, wie z. B. die Fremdwörter und Sprachfehler nicht zu dulden und ihren Gebrauch zu bestrafen, aber zu festen Gesetzen darüber ist es nie gekommen. Durchaus unzeitgemäss, verfrüht waren die Vorschläge, die der Senior Neubour 1741 im 10. seiner „gemeinnützigen Briefe“ machte, nachdem er eingesehen hatte, wie er brieflich gegen Uffenbach bekennt, dass „solches alles nicht hinlänglich ist, der deutschen Sprache einigen Glanz zu geben, ob es gleich sehr gut, so junge Leute, als die zur Stelle gegenwärtige Glieder mehrentheils sind, zu üben.“ Er forderte ein Zusammengehen aller bestehenden deutschen Gesellschaften zur Ausarbeitung eines deutschen Wörterbuchs, ferner die Abfassung einer Weltgeschichte und Reichshistorie, Uebersetzungen und Anfertigung von Lebensbeschreibungen

grosser Männer (wie durch Plutarch) und Aehnliches. Selbstverständlich konnte ein Institut, das noch in den Windeln lag, nicht entfernt daran denken, so hochfliegende Pläne auf sein Programm zu setzen; auch später, als die Gesellschaft erstarkt war, hat sie sich nie zu solchen Absichten aufgeschwungen.

Von den Arbeiten der Gesellschaft sind ungefähr vierhundert in dem handschriftlichen Archiv, zum Teil auch im Druck erhalten, auf Grund deren folgendes Bild der Leistungen sich ergibt. Es mag vorausgeschickt werden, dass nirgends eine Spur von einem einheitlichen, zielbewussten Zusammenarbeiten auf irgend einem Gebiete zu entdecken ist, wie es in Schwestergesellschaften, z. B. der Königsberger und Jenenser, mit Erfolg in sprachlicher Hinsicht auf dem Gebiete der Orthographie oder eines deutschen, respektive Provinzial-Wörterbuches oder litterarisch durch gemeinsames Uebersetzen eines grösseren Werkes und Aehnliches bethätigt ist; in Göttingen konnte ein jeder Musenfreund sein Rösslein tummeln, wo es immer ihm gefiel, und die Thätigkeit der Gesellschaft trägt infolge davon einen zerfahrenen, zerhackten Charakter: überall Anläufe und Ansätze, vage Behauptungen und oberflächliche, spiegelfechterische Beweise, nirgends ein zielbewusstes, energisches Eindringen in eine Materie, lauter phrasenhaftes Räsonnieren ohne Tiefe. Nicht einmal der Einzelne schien sich eine gesunde Einseitigkeit erlauben zu dürfen; vom guten Sohne der Aufklärung verlangte man Vielseitigkeit und fragte wenig darnach, ob die Gründlichkeit dabei die Kosten zu tragen habe. Es lohnt sich nicht, auf alles in den Arbeiten Behandelte einzugehen; nur das Wiederkehrende und Charakteristische soll besprochen werden. Die zahlreichste Gruppe bilden die Antritts- und Abschiedsreden und deren Beantwortungen, die zumeist noch ein besonderes Thema behandeln, zuweilen sich aber auch auf die Treuversicherungen und die geschmacklosesten Lobhudeleien und Verhimmelungen des angeredeten Teils beschränken. Dieses gegenseitige Anzünden von Weihrauchkerzen kommt doch, gerade da es gleichzeitig und in demselben Raum geschieht, einer elenden Selbstberäucherung ziemlich gleich, die um so mehr zu verurteilen ist, da sie meist unverdient ist. Die

Ehre einer genaueren Betrachtung soll diesen Machwerken nicht angethan werden. Charakteristisch für den Geist, der in der Gesellschaft wehte, sind die oft in den Rahmen dieser zeremoniellen Phrasen eingekleideten, oft aber auch alleinstehenden moralisierend-philosophierenden Aufsätze oder Reden, die alles Konkrete und Abstrakte, was ein solides Aufklärergemüt bewegt, in ihren Bereich ziehen und spielend mit guter Ausnutzung des ererbten Pfundes gesunden Menschenverstandes die tiefsten Welträtsel und die harmlosesten Alltagsverlegenheiten zu allseitiger Zufriedenheit lösen. So werden Betrachtungen über den letzten Zweck des Menschen abgelöst von Meditationen über den Schaden einer gar zu grossen Sorgfalt für den Körper. Der besonderen Aufmerksamkeit und Fürsorge der altklugen Jünglinge haben sich Staat und Kirche zu erfreuen. Da wird der Regent gelehrt, „dass er verbunden sey, seine Unterthanen zu schonen und sie nicht durch übertriebene Auflagen zu entkräften“, „dass er verbunden sey, die Gesetze, die er seinen Unterthanen giebt, auch selbst zu erfüllen“; da wird „die vernünftige Einrichtung eines Staats und des gemeinen Wesens“ festgesetzt, ferner untersucht, „inwieweit ein ehrlicher Mann zur Liebe des Vaterlandes verpflichtet sey“, oder „ob nicht der Verschwender dem Staate nützlicher als ein Geitziger sey“ und so fort. Die alleinseligmachende Kirche ist die protestantische und ganze Schalen des Hasses ergiessen sich über das Papsttum und die katholische Kirche, „die Vorfechterin des hartnäckigsten Aberglaubens im finsteren Mittelalter“. Luther, „welcher die Gewissen von der Knechtschaft derselben befreite“ und welcher „allen erlaubte, die Wahrheit aus dem Grunde kennen zu lernen“, „von dessen Macht verdrungen die Macht der Dummheit wich“, wird auf die geschmackloseste Art in den Himmel gehoben. Nach Hallers Vorbild wird der Versuch gemacht „das sittliche Böse, so sich in der Welt findet, mit dem Begriff von der göttlichen Vollkommenheit zu reimen“. Den Kanzelton streifend predigt man Liebe, wettert gegen Heuchelei, Aberglauben und Zauberei und legt wahre Frömmigkeit den Brüdern ans Herz Alles mit ehrfurchtsvollem Respekt vor der heiligen Religion und dem Dogma der pro-

testantischen Kirche. Wie schon durchklingend bei Abhandlungen über Kirche und Staat, so schallt volltönig bei Betrachtung von Kunst und Wissenschaft die selbstzufriedene Melodie: „Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht“. Man kann sich nicht genug darin thun, dieses immer wieder einander zu versichern und den rühmlichen Anteil, den auch die Gesellschaft an dieser Blüte hat, dabei nicht zu karg zu bemessen. Der „gegenwärtige Flor der Wissenschaften“ wird mit selbstzufriedenen Blicken auf die „Barbarei des Mittelalters“ als nie erreicht gerühmt und des öfteren mit Detailmaterial aus allen Zweigen vorgeführt. Die Schönheit und Vollendung der Sprache hat ihre höchste Blüte erreicht — wie wimmelt es bei Otfried von Fehlern! — und die Kunst, speziell die Dichtkunst ist auf den höchsten Gipfel gehoben durch „einen sinnreichen Amthor, einen erhabenen Brockes und einen angenehmen und fliessenden Richey“ und die „löblichen Bemühungen ganzer Gesellschaften um die Förderung des guten Geschmacks“. Dieses krass rationalistische Philistergeschlecht fühlt sich natürlich berufen, in alle Winkel das Licht seines beglückenden Gedankenreichtums leuchten zu lassen, und so wird denn Tugend und Laster, Ehrbegierde, Ruhm, Reichtum, Frauenzimmergelehrsamkeit, Falschheit, Wahrheit, Zweifel und was es sonst noch gibt, — nichts setzt diesem weiten Blick ein Ziel — vor das geschmack- und sittenrichtende Forum gezogen und mit guten Lehren ausstaffiert. Da bekommt ein jeder seine Gabe in Gestalt einer moralischen Tracht Prügel, König und Minister, Papst und Prediger, Arzt und Schulmann, Richter und Advokat, Soldat, Schüler und Student. Auch bei Betrachtungen über das akademische Leben, wofür die Verfasser doch gewissermassen Fachleute waren, erhebt man sich nicht über das goldene Mittelmass — das wäre ja unbescheiden. Man preist die akademische Freiheit, auf Grund deren man z. B. „bis an den hellen Mittag im Bette liegen kann“; das darf man natürlich nicht thun, denn es ist untugendhaft; aber das Gefühl der ungestraften Möglichkeit hält man sich doch gern gegenwärtig. Einer wägt ab, wie viel Kollegbesuch, wie viel Uebung in freien Künsten und wie viel häuslicher Fleiss sich vereinigen

müssen, damit der „Nutzen der auf Akademien zugebrachten Zeit“ ein Maximum sei. Auch über den „Nutzen“ der einzelnen Fakultäten und Disziplinen, besonders über ihre Nützlichkeit für das praktische Leben, werden lange Untersuchungen angestellt, deren Resultat dann wohl in dem Schlusssatze gespendet wird, wie z. B. „Aus diesen allen machen wir nun den untriglichen Schluss, dass die Naturlehre, indem sie uns so wol vor die Atheisterey als auch den Aberglauben Verwahret von überaus grossen Nutzen sey“. Anregung und Vorbild dieser moralischen Breikocherei gaben die entsprechenden Aufsätze der moralischen Wochenschriften; nur dass hier der Brei noch dünner und geschmackloser wurde und eine akademisch-jugendliche, oder besser jungendhaft-unreife Färbung bekam. Etwas über diesem Niveau stehen die viel weniger zahl- und umfangreichen Abhandlungen über Recht, Sprache, Beredsamkeit, Dichtkunst, Theater und Aehnliches, welche doch zum grössten Teil positive Thatsachen zum Grunde haben und daher nicht endlos in die blaue Selbstverständlichkeit oder den hellen Unsinn sich verlieren, wenn sie auch Neues und Eigenes ebensowenig bringen wie jene anderen.

Sehr charakteristisch ist das, was die Gesellschaft auf dem Gebiete der Kritik geleistet oder vielmehr nicht geleistet hat. Im Jahre 1739 schlug Gesner in einer Quatemberversammlung als erste Publikation kritische Beiträge vor, wogegen sich die Gesellschaft ablehnend verhielt. Diese Abneigung gegen die Kritik hat sie sich krampfhaft bewahrt. Nur einmal, 1745, ist ein Ansatz zu einer Kritik eines herausgehobenen Teiles der seiner Zeit vielumstrittenen Schwarzischen Aeneisübersetzung von Georg Wilhelm Oeder in antigottschedischem Sinne gemacht, welche mit den Worten schliesst: „Wehe Dir, Vergil, wenn eine unlateinische Welt Dich aus Deinen Uebersetzungen kennen lernen soll“. Das ist der einzige kritische Versuch einer litterarischen Gesellschaft einer Zeit, wo die kritischen Bemühungen in Deutschland und der Schweiz in raschem Aufblühen begriffen waren, eines Ortes, an dem Albrecht von Haller in den Gelehrten Zeitungen ein unvergleichliches Vorbild bot. Aber diese Männer hatten nicht den Mut zur Kritik, und wie er ihnen fehlte gegen Fremde, so fehlte er ihnen erst

recht gegen einander und gegen sich selbst. Sogar eine in der Gesellschaft gehaltene Rede bringt das zum Ausdruck, die ausführt, „Dass ein Freund den andern zu loben verbunden sey.“ Auch hing man vor die Schwäche den Mantel christlicher Duldung in der Hoffnung, dass die lieben Nächsten so grossmütige Leute gleichfalls würden ungeschoren lassen. Und ganz ohne Erfolg ist der 1749 auch öffentlich verkündigte Leitspruch „Die ganze Welt setzet unserem Frieden erst Gränzen“ nicht gewesen; gelang es doch so, dass lange Zeit Vertreter der verschiedensten und einander entgegengesetztesten litterarischen Richtungen, Gottsched, Haller, die Bremer Beiträger, mehr oder weniger eng mit der Gesellschaft verbunden waren, welcher jeder Ruhmesglanz, an dem sie teilnehmen konnte, recht war, einerlei, von wo er ausging. Ja, bei manchem Ehrendiplom will es nach einigen undurchsichtigen Andeutungen — ausführliche Akten sind natürlich wieder nicht erhalten — scheinen, als ob man damit einem Manne, dessen scharfe Feder gefährlich erschien, gewissermassen einen Beisskorb hat anlegen wollen. Zwar überwiegt der Schaden, den diese erbärmliche Kritiklosigkeit stiftete, weit die kleinen, rein äusserlichen Vorteile. Der Verein hat dadurch eine Menge unfähiger Elemente bekommen, weil man an die eingereichten Proben geringe Anforderungen stellte, und hat seine Mitglieder, weil nur selten an ihren Arbeiten etwas auszusetzen war, wenig gefördert. Nur einzelne Arbeiten sind schriftlich kritisiert und korrigiert; sie zeigen das Oberflächliche und Aeusserliche der Rezensionsart. Grammatische, orthographische und interpunktionelle Fehler werden ziemlich willkürlich verbessert und vereinzelt an Stellen, die sich gar zu steril ausnahmen, einige Stilblumen eingepflanzt, bei Gedichten wohl auch dem Versmass etwas nachgeholfen; eine Stilverschönerungsprobe ist z. B. die Korrektur des Wortes „Buchdrucker“ in „die verdienstvollen Hebammen gelerter Geburten, die arbeitsamen Buchdrucker“.

Was der Gesellschaft an Kritik mangelte, hat sie nicht durch einen Ueberfluss positiver Leistungen ausgeglichen. Rein den Charakter von Stilübungen tragen die häufigen Uebersetzungen, die eine möglichst elegante Wiedergabe der fremden Gedanken

anstreben und besonders gern angefertigt wurden als Proben zur Bekundung der Sprachfertigkeit eines neu Aufzunehmenden. Auf Gesners Rechnung wird es zu setzen sein, wenn die Vorlagen fast ausschliesslich aus dem klassischen Altertum, weniger den Griechen, als den Lateinern genommen wurden. Erst später, seit 1747, wurden auch französische und englische Schriftsteller übertragen. Auch bei dieser Uebersetzungsthätigkeit fehlt jegliche Einheit des Systems, und nie wieder nachgeahmt ist der Fall aus dem Jahre 1739, dass Vergils sämtliche Hirtengedichte von einer Feder übersetzt wurden; einzelne aus den verschiedenartigsten Schriftstellern und Schriften willkürlich herausgegriffene Kapitel bilden die Regel. Unter den Uebersetzten sind zunächst sämtliche bedeutenden lateinischen Schriftsteller vertreten, an ihrer Spitze natürlich der wasserklare Cicero, von griechisch schreibenden Xenophon, Aelian, Plutarch und Plinius d. J. Von Franzosen sind Voltaire und Boileau je einmal übersetzt, von Engländern Pope, der Theolog Th. Burnet und einige Gedichte des englischen Lektors in Göttingen Tompson. Die Form der Vorlage, Prosa oder Verse, wird im Allgemeinen beibehalten; selten erfahren Verse der Vorlage deutsche Prosaauflösung. Die rhythmischen Uebersetzungen gaben Versbeflissenen willkommene Gelegenheit, die verschiedenen Gangarten des Musenrosses gewissermassen auf einer präparierten Reitbahn kennen zu lernen, um darnach freie Exkursionen unternehmen zu können. Das Dichtenlernen war damals nicht arg schwer; da nicht viel Abwechslung verlangt wurde, so gehörte nur eine kleine Nachahmungsgabe und guter Wille dazu, um in kurzer Zeit „den Helikon zu ersteigen", und davon war die weitere Folge, dass der Berg beim „Leinathen" gewöhnlich recht gut besetzt war mit Musenlieblingen beiderlei Geschlechts, die, zum Teil geschmückt mit Lorbeerkränzen kaiserlicher Verleihung, auf ihren „Rohren spielten". Unseren Ohren ist diese Rohrmusik mit dem ewig sich gleichbleibenden Tonfall der Canitz, Besser, Gottsched geradezu eine Qual; damals liess man sich diese einfachen, dürftigen Klänge gern gefallen, welche der nüchternen Zeit doch mehr zusagten als die vorhergehende Janitscharenmusik der zweiten Schlesier.

Zwar von allen Mitgliedern wollte man auf die Dauer doch keine Poesien hören, und so hat man denn 1747 (?) eine poetische Sonderklasse eingerichtet, von deren Existenz nur eine Anmerkung eines Cirkulars Nachricht gibt. Die Verstechnik der gesellschaftlichen Poesien steht im Wesentlichen durchaus auf dem Gottschedischen Brachland, das noch unberührt ist von dem schweizerisch-klopstockischen, auch von Haller in den Gelehrten Zeitungen geführten Pfluge, der das „Reimgeklingel“ entbehrlich macht. Am stärksten ist vertreten der eigentliche deutsche Aufklärungsvers, der — meistens gereimte — Alexandriner, den auch Goethe (mit bewusster Absicht?) benutzte, als er die Aufklärungsphilister durch Wagners Mund verspottete. Sein Ausgang ist meistens weiblich; kommt männlicher vor, dann geschieht es nur im paarweisen oder einzeiligen Wechsel mit weiblichem. Nächstdem ist der jambische Tetrameter beliebt, von dem gern eine Reihe durch verschiedene, mehr oder weniger künstliche Reimverschlingungen mit demselben Verhältnis der klingenden und stumpfen Versschlüsse zu 6-, 8-, 10-, 12-, auch wohl 14zeiligen Strophen zusammengefasst wird. Diese Versarten werden auch in freier Weise durcheinandergemischt, auch wohl durch 3- oder 5-füssige Jambenverse unterbrochen, welch letztere allein kaum, jedenfalls nie ohne Reim vorkommen. Nicht ganz so häufig wie Jamben werden trochaische Verse, meist 4füssig, gebildet, die wie ihre jambischen Kollegen oft in Strophenbündel vereinigt werden. Antike Versmasse geniessen, weil sie des Hauptschmucks, des Reims, entbehren, wenig Liebe und Pflege, und ihr Vorkommen beschränkt sich auf seltene Fälle: eine Ode in Klopstockischer Manier, verfasst von Löwen 1748 oder 1749, deren Anfang lautet:

„Weich niedriger Pöbel! Von Dankbarkeit trunken
Schwinget sich mein Geist mit lichten Andachtsflügeln
Empor. Er singet jetzt geheiligte Lieder.
Er singet von Gott“;

eine freie Nachbildung der sapphischen Strophe Horazens sollte es wohl sein, wenn Rauchfuss ca. 1751 drei elfsilbige Verse mit einem Adonius zu einer Strophe vereinigte und, gewisser-

massen um die vorschriftswidrige Unbill des bewegten Tempos wieder gut zu machen, durch Endreim verband, z. B.:

„Lass sie in Armen unkeusch frecher Schönen
Sich mehr nach Gläsern als nach Büchern sehnen,
Lass sie mit Schwärmen und reiten die Grillen
Unsinnig stillen“.

Aehnlich antikisierend ist auch die Rhythmik eines Gedichts von Ebel, dessen zweite Strophe lautet:

„Verwegen schwang ich mich jüngst auf Pindus Gipfeln
Schon wünscht' ich mir Glück und verlachte die Musen,
Und meinte, ihr Beistand, den Dichtern sie leisten
Sey nur vergeblich“.

In mehreren anderen Gedichten Ebels aus den Jahren 1755/56 ist der Pseudohexameter des Kleistischen „Frühlings“ im Wechsel mit einem kürzeren daktylischen Verse ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — mit und ohne Reim angewandt, während der reine, reimlose Hexameter nur in dem von Hecker 1757 aus Berlin eingesandten Gedichte: „Die glorreichste Eröffnung des böhmischen Feldzuges“ vorkommt:

„Tobet mit Falschheit gewapnet, durch Untreu und Meineid verstärket,
Tobet, wütende Feinde! — Umsonst! — Flucht heiligen Rechten!
Fluchet! — Vergebens! Die seegnende Hand der Vorsicht ist mit uns,
Mit uns im Rath und mit uns im Streit und rächt uns durch Siege“.

Ueber das Mass des rhythmisch Erlaubten hinausschiessen hiess es doch wohl, wenn 1758 der Besinger des Fürsten von Ysenburg in einem 4 Folioseiten langen Gedichte allemal einen Alexandriner mit einem daktylischen Vers abwechseln lässt:

„Auch die Gesellschaft, Herr, die hier im deutschen Kleide,
Die Redner und Dichter zu ziehen sich übt,
Empfindet Ehrfurchtsvoll durch Deine Gnade Freude,
Sie sieht sich vom gnädigsten Prinzen geliebt“.*)

*) Aehnlich allerdings nach dem Vorbilde des Horaz (epod. 16) bei Ramler, herausg. v. Göckingk 1800. I. S. 107 v. 30 ff.:

Was der Gesellschaft des Besingens wert galt, war fast ebenso mannigfaltiger Natur, als das, was sie „in ungebundener Schreibart" ihre Redner vom Katheder verkündigen liess. Jede, auch die kleinste Gelegenheit war ein Grund, die schwachen Kräfte der armseligen Musen, die sich bei der Gesellschaft verdungen hatten, in Anspruch zu nehmen. Der Paragraph 29 der Satzungen, der für alle glücklichen Veränderungen wie Todesfälle der Mitglieder ein eigenes Gedicht verordnet, lässt an reichlicher Gewährung von Gründen zum Dichten den Mitgliedern nichts zu wünschen übrig. Es ist denn auch geradezu erdrückend, was an solchen Gelegenheitspoesien zusammengereimt ist, zumal die durch § 29 verordneten Machwerke nicht einmal die Hälfte von allen ausmachen, unter denen Hochzeitsgedichte, Geburtstagsgratulationen, Lobgedichte auf Fürsten und ganze Dynastien und besonders Beileidsbezeugungen, unter der verfänglichen Bezeichnung „Jammerthöne" auftretend, den breitesten Raum einnehmen. Werke des Augenblicks für den Augenblick, fallen sie von selbst der Vergessenheit anheim; nur zwei von ihnen verdienen Beachtung, nicht wegen ihrer selbst, sondern wegen des Anlasses, der sie hervorrief. Das eine, 1741 von Neubour verfasst, „bezeigte die Glückwünsche und vollkommene Hochachtung und Ergebenheit" der Gesellschaft dem Göttinger Professor Joh. Dav. Köhler „zu der Herausgabe" seines trefflichen Büchleins „Ehrenrettung Joh. Guttenbergs" und bekundet den lebhaften Deutschpatriotismus der Gesellschaft. In dem anderen besingt ein Mitglied aus Minden, J. F. Schultze, 1741 „den herrlichen Sieg der Preussischen Armee, welchen dieselbe den 10. April 1741 (bei Mollwitz) über die Oesterreicher und Ungarn erhalten" mit glühender Begeisterung für den grossen König, die hier mehr als anderswo durch das Gestrüpp der traditionellen Phrasen hindurch zu Tage tritt und auch durch den in majorem gloriam herbeigezogenen Apparat römischer Kleingötter nicht verdunkelt wird. Es ist

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —,

wo aber an Stelle der 4 ersten Daktylen des ersten Verses Trochäen treten können.

dieses das einzige grössere Denkmal, mit dem die Gesellschaft, allerdings durch Preussenmund, der Heldengrösse Friedrichs II. ihren Tribut zollte; aber viele Einzelaussprüche in anderen Gedichten und Aufsätzen, z. B. auch von Justus Möser, zeigen, dass man „gut fritzisch“ gesinnt war, und Hecker, ein ehemaliges Mitglied, konnte auf gute Aufnahme rechnen für das Gedicht „Die glorreichste Eröffnung des böhmischen Feldzuges“, eine Verherrlichung von Friedrichs Siegesthaten und Schwerins Heldentod. Die Sympathie für den grossen König von Preussen war viel stärker und natürlicher als die für andere deutsche Fürsten, denen natürlich von ihren Landeskindern, die der Gesellschaft angehörten, auch poetischer Weihrauch genug pflichtschuldigst geopfert wurde. Wie man übrigens mit der Zeit doch vernünftiger über die Gelegenheitsreimerei zu denken anfing, beweist eine Stelle des Cirkulars, in dem sich Wedekind eine poetische Ehrung bei seiner Ernennung zum ausserordentlichen Professor 1750 verbittet, wo es heisst: „Ich betheure Ihnen auf meine Sele, dass ich nicht die geringste Empfindung von einem Gelegenheitsgedichte habe. Man weis, was heutiges Tages das Lob u. die Verewigung der Poeten gilt: denn schelten würde man mich doch nicht. Ich lese diese Sachen niemahls mehr, wenn auch das Gedicht noch so schön ist. Mein Has und Eckel dagegen ist desto grösser, je mehr ich selbst mein Lebtage mit gedruckten Buchstaben gelogen. Ja ich halte es würklich für einen ehrlichen Mann von meiner kleinen Grösse unanständig, und bei vernünftigen Leuten für eine öffentliche Prostitution, sich besingen zu lassen“.

Um nun über den Wust ephemerer Afterpoesie hinweg zur eigentlichen Poesie zu kommen, so ist nicht zu verhehlen, dass die Perspektive, die sich hier öffnet, auch wenig erfreulich ist. Was ist da zu erwarten, wo der lyrische Dichter von sich selbst sagt: „Vernunft und Klugheit sind die Quellen unsrer Lieder“ (Leverkönn 1743), und wo die Lieder diesen Stempel des Witzfabrikats ohne das geringste Stückchen „ich“ nur zu deutlich tragen? Woher sollten sie's auch können? Die Hofpoeten, Gottsched, Brockes, Richey konnten ihnen doch in der Lyrik keine Muster sein; Hallers seltene Lyrik

war für diese flachen Köpfe zu tief. und Günthers unmittelbare Herzensklänge musste man verabscheuen als die eines Mannes, der doch gar zu wenig von dem Philisterideal dieser Leute an sich trug. Bei den leichten Klängen der lebensfrohen Anakreontik überlief diese Musterjünglinge eine moralische Gänsehaut, und entrüstet wies man den „feigen Anakreon" und seine Schar von sich:

„Wenn sie den Wein erheben; will ich die Tugend preisen:
Wenn sie die Liebe spielen; will ich die Freundschaft rühmen;
Wenn sie nur Mädgens küssen; will ich den Freund umarmen".

Wir tadeln heute die Anakreontik wegen ihrer Unwahrheit; diese Kunstrichter tadelten, indem sie ihre Unwahrheit für Wahrheit hielten, ihre Wahrheit. „Ein jeder, der anakreontisch lebt, will auch anakreontisch scherzen" heisst es 1750 in einem Cirkularurteil über ein als Probe eingesandtes Gedicht. So sind denn die lyrischen Leistungen der Gesellschaft fast gleich Null. Was da unter Titeln, wie Ode, Elegie u. s. w. auftritt, ist fast nichts als panegyrische Lobgesänge an Personen, oder auf Ereignisse, wie Schlachten, Friedensschlüsse und Aehnliches. Zwar stehlen sich trotz der antianakreontischen Gesinnung später einige unbedeutende Tändeleien von Liebe und Wein ein, und man verschmäht es nicht, einige zahme Horazische Liedlein zu übertragen, wie I. 1, II. 3, 13, III. 1, von denen das erste, das allerdings erst 1756 übersetzt wurde, sogar in daktylischem Versmass ohne die Fessel des Reims einherhüpft. Auch das Hirtengedicht, das, trotzdem es schon verschiedenemale sein Testament gemacht hatte, noch immer nicht sterben konnte, hat in der Gesellschaft noch ein paar schwächliche Epigonen gezeugt, wozu wohl besonders die öfteren Uebersetzungen Vergilischer Eklogen angeregt haben. Scherzhaft und nicht übel geraten sind ein paar humoristische Kleinigkeiten von dem Gothaer Chr. Eus. Suppius, deren eines den Preis des „Coffes", des „braunen Labsals" zum Vorwurf hat, während in dem anderen durchgegangene Pferde nach ihrer Beruhigung reumütig ihren geliebten Herrn, der kein anderer, als der „Mäcen der Gesellschaft", der Freiherr G. A. von Münchhausen ist, um Verzeihung bitten. Löwen, der 1748—49 ein sehr eifriges

Mitglied war, wartet mit einem komischen Heldenepos, dem Erzeugnis einer litterarischen Modegattung jener Zeit, auf, betitelt „Der glückliche Sturm“, welches nicht gedruckt ist. Es ist eine nicht eben unglückliche, aber sehr sklavische Nachahmung von J. F. W. Zachariäs „Renommist“, die mit Uebernahme der offiziellen Maschinerie des Heldenepos, der antiken Götter, Götterchen und Geister, und in würdevoll einherstolzierendem Stil mit unendlich vielen, breit ausgeführten Gleichnissen, welche Homer und Vergil parodieren, ein im Vorbilde nur angedeutetes Motiv, den siegreichen Kampf rauflustiger Studenten unter Anführung des Renommisten Schlaghold gegen die Scharwächter, die „Schnurren“, in 3 Büchern mit behaglicher Breite ausführt. Der Schauplatz ist nach Göttingen verlegt, und die Walstatt ist der Göttinger Marktplatz mit dem Rathause, ohne dass jedoch die lokalen Farben liebevoll ausgemalt wären. Unterscheidet sich Löwen, dessen Werk überhaupt kürzer und weniger motivenreich ist — wie denn auch der Kontrast zwischen Renommist und Stutzer vollkommen fehlt —, hierin schon nicht unwesentlich von seinem talentvolleren Mitgesellschafter, der gerade durch das Lokalkolorit seinem Werke einen Hauptreiz verleiht, so thut er es noch mehr dadurch, dass er an Stelle des bisher mit dem komischen Heldenepos unzertrennlich verwachsenen Alexandriners eine „unreine, mit poetischen Elementen durchsetzte Prosa“ treten lässt, die dann ihrerseits Zachariä, der bei der Verlesung der Erzählung in der Gesellschaft höchst wahrscheinlich anwesend war, wieder bewogen haben mag, sich dieser Form für seine „Lagosiade“, das erste veröffentlichte Heldengedicht in Prosa, im Jahre 1749 zu bedienen.*) Als eine Probe des Stils mag folgende Stelle aus dem ersten Buche dienen: „Sobald aber Schlaghold die Lippen öffnete, bemerkte man auch eine allgemeine Stille. Gleichwie das aufgethürmte Meer Wasser, welches mit grässlichen Brausen an einander fähret, und sich daher aus den untersten Gängen, ungeheure Wellen bis an den Himmel werffen, und nach einigen Augenblicken mit gleichen Sausen wieder bis in dem Ab-

*) Vgl. Erich Petzet: Die deutschen Nachahmungen des Popeschen Lockenraubes; Zeitschr. f. vgl. Litt. Gesch. N. F. 4, 411 (1891).

grund fahren, plötzlich ruhig wird, sobald Neptun sein friedfertiges Haupt aus dem Wasser emporrichtet und mit seinem Dreizack denen Winden verbietet, Himmel und Erde ohne seinen Wink nicht zu bewegen; eben so eine Stille nahm man auch unter den Anhängern dieses tapfern Helden wahr." Das Bestreben, den Stil rhythmisch zu beleben, erhellt z. B. aus dem Anfange des 3. Buchs: „Mächtige Bellona, kriegrische Goettin, flösse mir jetzund Deine Grausamkeit ein, damit meine Muse, welche ungewohnt ist, von den wilden Lermen blutdürstiger Feinde zu singen, einen Streit erzehlen könne, welcher denen Musen Raub und Beute, so wie denen belorbeerten Krieges Helden rühmlichst gewonnene Plätze in die Hände geliefert hat". Zachariä hat als Mitglied der Gesellschaft nur ein bedenklich jugendliches, bis jetzt ungedrucktes Singspiel verfasst und nach Göttingen eingesandt, „Günther, oder die Schwarzburgische Tapferkeit auf dem Kaiserthrone", dem Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt, seinem Landesherrn, gewidmet. In Alexandrinern und kürzeren Jambenversen geschrieben, durch eingelegte Arien verziert, ungelenk im Dialog und auf Schritt und Tritt die technische Unerfahrenheit des erst 19jährigen Verfassers verratend, ist das Stück eine schwache Nachahmung solcher Operetten, wie sie besonders im 17. Jahrhundert an Höfen beliebt waren und mit grossem Pomp aufgeführt wurden; nur dass hier die Allegorien gänzlich fehlen. In der „Vorrede, dass ein Singespiel nach den Regeln des Theaters abgefasset werden müsse", plädiert Zachariä gegen den „Leipziger Aristoteles" für die Berechtigung des Musikdramas und verlangt für dasselbe die „drei Einheiten des Orts, der Handlung, und der Zeit" (nicht länger als 6—8 Stunden!) als Hauptregeln. Ferner fordert er: „Die Schreibart des Singespiels muss majestätisch, prächtig und voller Affekten seyn. . . . Kurz, ein Poet muss seine Oper so verfertigen, dass man sie nicht vor ein Singespiel, sondern vor ein regelmässiges Schauspiel halten kan". Es folgen Anweisungen für den Komponisten, worauf der Verfasser schliesst: „Sie sehen, gnädigster Graf und hochgeehrteste Herren, dass wenn der Poet und der Komponist sich Mühe geben und die Regeln beobachten

wollen, das Singespiel was sehr nüzliches, vollkommenes und nichts geringers als ein tragisches Schauspiel seyn werde". Der Inhalt des Stückes ist mit Zachariäs eigenen Worten folgender: „Da das Alterthum eines Hauses sehr viel zu dem Ansehen desselben beyträgt, so ist wohl ausgemacht, dass das hohe Haus Schwarzburg eines der berühmtesten und bekanntesten in Teutschland sey. Denn schon vor mehr als vier Hundert Jahren, machte sich Graf Günther durch seine Heldenmüthige Tapferkeit seinen Feinden so furchtbar, und dem teutschen Reiche so unentbehrlich, dass man sich entschloss, ihn zu der allerhöchsten Kayserwürde zu erheben. Ein Theil der Churfürsten hatte schon vor ihn den Herzog Carl von Oesterreich erwählet, die Wahl ward aber umgestossen, und solte auf diesen schwarzburgischen Helden fallen. Sein Printz Heinrich kam eben aus der Gefangenschafft nach Franckfurth zurück, da man damit beschäfftiget war. Er liebte schon seit langer Zeit Carls schöne Prinzessin Margarethen. Er wusste aber nicht, dass sie schon an den König in Pohlen vermählet war, weil man es ihm aus dringenden Ursachen verschwiegen hatte und welches auch wegen der Entlegenheit Pohlens sehr wohl angieng. Da ihm also sehr vieles daran gelegen war, Carln zum Freunde zu behalten, so suchte er auf alle Art und Weise Günthers Kaiserwahl zu hintertreiben; Carl, welchen der Printz verschiedener Verkleidungen wegen nicht kannte, ja ihn vielmehr für seinen Vertrauten hielt (!), erfuhr nicht nur Heinrichs Liebe gegen seine Printzessin, sondern auch die Verhinderungen, durch die er Günthers Wahl rückgängig machen wolte. In der ersten Hitze gab sich Carl zu erkennen und schlug dem Printz alles ab. Er bekam unterdessen die Nachricht von dem Tode seiner Tochter der Königin in Pohlen, welches aber Heinrichen verschwiegen ward, und Carl, Heinrich und der Chur Fürst von Pfaltz vereinigten sich, Günthers Wahl zu hintertreiben und suchten den Chur Fürsten einzubilden, Günther würde die Kayserwürde nicht annehmen. Doch der Herzog Erich zu Sachsen erforschte Günthers wahre Meynung und bewegte die anderen Chur Fürsten aufs neu. Günthern zum Kaiser zu machen und der Kronwürdige Günther bestieg an diesem Tage ungeachtet

aller Hindernisse den kayserlichen Thron zur Freude des teutschen Reichs und zur grössten Ehre seines hohen Stammhauses Schwartzburg". — Während seines eigenen Göttinger Aufenthalts 1747 und 1748, in dem er mit dem Mitgliede Freiherrn von Gemmingen durch enge Freundschaft verbunden war, hat Zachariä keinen thätigen Anteil an der Gesellschaft genommen. Er wird nur einmal dunkel in einem Cirkular an eine „übernommene Verpflichtung", jedenfalls die Beantwortung einer Antritts- oder Abschiedsrede, erinnert, von deren Ausführung jedoch nichts erwähnt wird*); seinen Namen hat er in Gesellschaftspapieren nie selbst geschrieben, sondern Gemmingen unterzeichnete für ihn alle Cirkulare mit. Immerhin zeigt die Entstehung der Löwenschen komischen Heldenerzählung in dieser Zeit und deren Rückwirkung auf den Stil seiner „Lagosiade", dass seine persönliche Anwesenheit nicht ohne Bedeutung gewesen ist.

Alle diese letztbesprochenen Poesien sind singulär und fallen für das Gesamtbild deshalb wenig ins Gewicht. Eifrig gepflegt ist aber in der Gesellschaft das Lehrgedicht, das diesen Verstandesmenschen besonders lag, weil es an das Gefühl keine Ansprüche stellte, und weil hier das Nützliche, die Belehrung, mit dem Angenehmen, der Kunst, Hand in Hand ging. Im Grunde sind es dieselben Themata, wie bei den oben besprochenen Prosaabhandlungen, die diesen Gedichten zu Grunde liegen. Nur fehlen natürlich rein wissenschaftliche und allzu banale Vorwürfe, die keines poetischen Ausdrucks fähig sind. An der Spitze steht auch hier das Lob Gottes und die aus seiner Fürsorge für die Menschen sich ergebenden Pflichten, meist in steifen Alexandrinern gepredigt, die ja durch die Vorbilder, Hallers Lehrgedichte und des Freiherrn von Creuz philosophische Gedichte, zur eigentlichen Form derselben gemacht waren, und nicht ohne Trivialitäten, wie denn Christus einmal als die „Himmelsglucke" bezeichnet wird. Vorteilhaft hebt sich ab ein odenartiges Gedicht Selchows, des spä-

*) Es ist wohl der Glückwunsch gemeint, den er in Verse setzte, als Joh. Mich. Heinze, zum Konrektor in Lüneburg berufen, von Göttingen und der deutschen Gesellschaft Abschied nahm. Gedruckt Göttingen (Hager) 1748.

teren Göttinger Professors, in jambischen Tetrametern „Das Lob der Gottheit aus dem Donner“ durch die prächtige Kraft der Sprache, durch edlen Bilderreichtum, der nirgends in Schwulst ausartet, und mit wenig Strichen majestätisch gezeichnete Stimmungsbilder aus der Natur, hinter denen das Dozierende in wohlthuender Weise zurücktritt. Einige naturbeschreibende Gedichte schliessen sich an, für die Brockes' umfangreiches Werk das Muster hergab, der zwar in seiner emsigen Detailschilderung nicht erreicht, auch nicht ernstlich nachgeahmt, in der Vielseitigkeit seiner Naturbetrachtungen aber zum Teil noch überboten wird, wie z. B. in dem kurzen Gedichte von C. G. Jacobi „Gedanken beim Polypus, aus dessen zerschnittenen Teilen andere erwachsen“ 1745. Wieder mehr in dem Stoffkreise der moralischen Wochenschriften liegen die Gedichte, welche von Glück und Unglück, Tugend und Laster der Menschen ein Bild entwerfen und mehr oder wenig energisch die moralische Zuchtrute schwingen. Poetischer Schwung ist nicht darin.

Das sind die Ergebnisse der schriftstellerischen Bemühungen der Gesellschaft. Mit wenig Ansprüchen auftretend und auch diesen nicht einmal immer gerecht werdend, bestehen sie nur aus mittelmässigen, zum Teil missglückten Nachahmungen von Vorbildern, die es oft nicht verdienten, Vorbilder zu sein. Die wenigen Gipfelchen, welche aus der langweiligen Ebene heraussehen, sind zu klein, um uns etwas wert sein zu können; und aus einiger Entfernung gesehen, verschwinden sie in das graue Nichts ihrer Umgebung.

Sprachliche Bemühungen.

Ueberall, wo von den Absichten der Gesellschaft die Rede ist, wird die Pflege der deutschen Sprache als der vornehmste Zweck hingestellt. Es war dieses Bestreben eine Fortsetzung desjenigen der deutschen Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts, und in Anbetracht der geringen Resultate, welche diese erzielt hatten, durchaus nicht veraltet. Was für gewaltige Arbeiten der verwilderte Garten der deut-

schen Sprache damals benötigte, lehrt uns das grosse reformatorische Lebenswerk Gottscheds, und es war durchaus zeitgemäss, dass ganze Gesellschaften an der edlen Arbeit teilnahmen. So schritten denn auch die Göttinger mit diesen Bemühungen auf guter Bahn, und es fehlte auch nicht an gutem Willen und Fleiss. Wenn trotzdem die Früchte nur geringe sind, so trägt die Schuld daran in erster Linie die Systemlosigkeit, der Mangel an einer zielbewussten Leitung. Es ist, als wenn in einen prächtigen, aber seit langer, langer Zeit verwilderten Garten eine Schar von Gärtnerlehrlingen ohne fachmännische Führung, die von dem schönsten Eifer, ihn zu restaurieren, beseelt sind, die aber bei dieser Arbeit ihr Handwerk erst erlernen wollen, eingelassen wird. Da findet der spätere Beschauer in allen Teilen anerkennenswerte Bemühungen, hie und da auch eine wirkliche Verbesserung, aber der sichtbare Mangel an technischer Befähigung der Arbeiter und einheitlicher Leitung lässt das Bild noch unvorteilhafter erscheinen, als es vorher gewesen war, und er bedauert, dass so viele gute Absicht und Fleiss, die, richtig geleitet oder massvoll auf ein Gebiet beschränkt, Gutes hätten leisten können, so verloren sind. Ein anderer stark hemmender Fehler war der, dass man, wie den Flor der Wissenschaften überhaupt, so auch die Sprache jetzt schon für vollkommen hielt, die man nur noch etwas nachbessern und deren Schönheiten und Vorzüge man auch allgemein machen müsse. Eine starke Dosis Pietätlosigkeit in der Verachtung der Vergangenheit als Pendant zu der eigenen Selbstüberhebung ist immer eine Mitgift der Aufklärung; um so mehr musste das hier der Fall sein, wo bei dem niedrigen Stande oder beinahe vollständigen Fehlen jeder wissenschaftlichen deutschen Kulturgeschichte ein belehrender Gang durch das Museum der Vergangenheit nur unter grossen Schwierigkeiten unternommen werden konnte. Immerhin aber interessierten sich doch sowohl die Schweizer wie Gottsched für das mittelalterliche Leben unseres Volkes und fingen an es zu studieren; in der Gesellschaft ist nur einmal, 1757, ein historischer Versuch über die Sprache angestellt, „Rede von den Uhrsachen, warum die deutsche Sprache in den vorigen Zeiten von den Einhei-

mischen nicht verbessert; von den Ausländern aber als eine rauhe und ungeschickte Mundart verachtet worden". Schon dieser Titel bezeichnet den Gesichtspunkt des Redners, den der Schluss bestätigt: „Jetzt steht die Sprache bereits auf dem höchsten Grade ihrer Vollkommenheit". — Die sprachverbessernden Bemühungen der Gesellschaft erstrecken sich zunächst im direkten Anschluss an die Kolleginnen des 17. Jahrhunderts auf das Ausrotten des Fremdwörterunkrauts, der „Schande eines undeutschen Deutschen". Wie weit man die Reinigung fordern und betreiben soll, darüber besteht keine Einigkeit. Neben radikalen Puristen stehen auch gemässigte, die es unter Hinweis auf die Misserfolge des Palmenordens nicht zugeben wollen, „dass eine Deutsche Gesellschaft verbunden sey, alle fremde Wörter aus ihrer Muttersprache zu verbannen", sondern einen goldenen Mittelweg einschlagen wollen, und wieder andere, die abwehrend fragen: „Brauchen wir denn so eifersüchtig auf unsere Ehre zu sein?" Die Aerzte der unbedingten Sprachreinheit verschreiben gerne das homöopathische Rezept: man denke sich einen Franzosen zu seiner Geliebten sagen: „Mein Engel, je vous suis enfinement (gemeint ist infiniment) verbunden" und fordern „eben das Recht, welches andere Sprachen in diesem Stücke haben, auch für die unsrige", wobei besonders schwere Angriffe auf „das bunte Flickwerk" der Juristensprache geführt werden. Die Gesellschaft hat keine statutarischen Gesetze über den Gebrauch oder das Vermeiden von Fremdausdrücken aufgestellt; der Versuch, ihren Gebrauch zu bestrafen, den wir einmal angedeutet finden, scheint wieder aufgegeben zu sein. Die Arbeiten weisen einen mässigen Gebrauch von Fremdwörtern auf, die, wo es angeht, vermieden werden; Geschmacklosigkeiten, wie die Verdeutschung von Natur in „Zeugemutter" und ähnliche Dinge, die an die Zesensche Genossenschaft anknüpfen, kommen hie und da vor, sind aber selten. — An grammatische Detailarbeiten hat man sich im Kreise der Gesellschaft nie herangewagt; nur einige Ehren- und auswärtige, früher ordentliche Mitglieder haben Versuche gemacht, die aber, wie es scheint, eingeschüchtert durch das Erscheinen der Sprachkunst des Leipziger Meisters, nicht aus den Schreibe-

pulten ihrer Verfasser herausgekommen sind. Wedekind berichtet darüber an Gottsched am 15. November 1748: „Mich sol wundern, wie es mit Hrn. Reichard (Casp. Elias) seiner Grammatik werden wird. Noch 2 andere Mitglieder von uns moliuntur talia, d. H. Inspector Bütner zu Bückeburg u. d. H. Subconr. Steffens in Zelle. Das erste Mst. haben wir hier gehabt, und mit unseren Anmerkungen schon vor ¼ Jahre zurück gesand. Es war sehr gründl. ordentl. u. wohlgerathen, aber noch viel zu mangelhaft. Er wird nun wohl damit zu Hause bleiben. D. H. Steffens hat vor ohngefehr 4 Wochen uns angekündigt, dass er uns sein Mst. ehestens zur Censur u. Prüfung anhero senden wolte. Ew. Wolgeb. so glückliches praevenire wird sonder allen Zweifel gewaltige Veränderungen in der deutschen grammatikalischen Luft verursachen". Die einzigen grammatischen Werke, die zwar nicht im Namen, aber von Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Göttingen, deren eines sich ausdrücklich als solches bezeichnet, verfasst wurden, sind der „Versuch einer Historie der deutschen Sprachkunst" von C. E. Reichard, eine Vorarbeit für seine nicht erschienene Grammatik, und die „Anmerkungen über des Hrn. Prof. Gottscheds deutsche Sprachlehre nebst einem Anhange einer neuen Prosodie" von Joh. Mich. Heinze, „Rector in Lüneburg und Mitglied der Königl. Deutschen Gesellschaft zu Göttingen", 1759, als die Gesellschaft schon in ihren Winterschlaf verfallen war, in Göttingen und Leipzig posthum herausgegeben. Für die gesellschaftliche Thätigkeit können diese von den Autoren ganz selbständig abgefassten Werke natürlich nicht in Betracht kommen, von denen das letzte dem Sprachdiktator mit gediegener Gründlichkeit scharf zu Leibe rückt, zur Freude der Verfasser der Litteraturbriefe, deren 65. schliesst: „Denn wie kann eine deutsche Gesellschaft ohne Gottscheden bestehen?"

In der praktischen Anwendung der deutschen Grammatik zeigen die Arbeiten, abgesehen von dem, worüber sich die Gelehrten damals noch nicht einig waren, teilweise recht bedenkliche Schwächen; besonders macht sich eine grosse Unsicherheit in der Unterscheidung von „mir" und „mich", überhaupt von Dativ und Akkusativ, diese crux der hochdeutsch

redenden Niederdeutschen, auffällig bemerkbar. Nicolai a. a. O. sagt davon: „Dass die Mitglieder der deutschen Gesellschaften gegen die deutsche Sprachkunst anstossen, ist so sehr gemein, dass es keines Beweises braucht.“

Nicht besser als mit der Grammatik steht es mit der Rechtschreibung, dem Schmerzenskinde der Deutschschreibenden aller Zeiten. Zwei Arbeiten, die in der Gesellschaft 1740 und 1749 vorgelesen sind, beschäftigen sich mit diesem Thema, kommen aber über die Feststellung des orthographischen Dilemmas zwischen Etymologie und Phonetik und den unausgeführten Vorschlag, als Ausweg die goldene Mitte zwischen beiden zu halten, nicht hinaus. Man scheute sich überhaupt, diesen schlüpfrigen Boden herzhaft zu begehen. Wedekind sagt darüber 1749 in seinem Sendschreiben an Cuno in Amsterdam: „Die ganze löbliche Gesellschaft hat noch zur Zeit keine Rechtschreibung bestimmet: sie dürfte sich auch wol so bald noch nicht, und vielleicht nimmer, zu einem solchen Unternehmen verstehen, das andere als eine Aufbürdung, ihre eigene Nachfolger aber als ein Gesez ansehen möchten, dem sie mit gutem Gewissen nicht huldigen könten. — Ihr Werk ist allerdings, der gleichen Sachen mit zu untersuchen; sie überlässet aber dabei einem jeden unter sich die Freiheit seiner Ueberzeugung, und die Freiheit nach selbiger zu handeln“. Wedekind hat Recht behalten: auch in dem Punkte der Orthographie hat es die Gesellschaft niemals zu einheitlichen Bestimmungen gebracht. Wedekind hat sich einmal ein orthographisches Lehrgebäude zum privaten Gebrauch gebildet, und es ist ein öffentlicher Streit darüber entstanden, an dem auch die Gottschedin teilnahm, der indes die Gesellschaft nicht berührt. Von anderen deutschen Gesellschaften, welche zum Teil mit der Absicht umgingen, alle diese „unter einen orthographischen Hut zu bringen“, ist an die Göttinger niemals eine Anfrage oder Aufforderung ergangen Die orthographische Verwirrung in den Schriften ist denn auch gross genug; die verschiedenen Schwankungen nach der phonetischen oder etymologischen Seite hin hier ausführlich abzuhandeln, würde zu weit führen.

Auch der andere Lieblingsplan der damaligen deutschen

Gesellschaften, ein allgemeines deutsches Wörterbuch und daneben dialektische Idiotika zu schaffen, hat in Göttingen zu keinen Resultaten geführt; die Sammlung von „Ein hundert solcher Wörter und Redensarten, so in Hannover besonders üblich sind“ aus dem Jahre 1756, die vollkommen planlos, willkürlich und unbedeutend ist, ist der einzige schwache Versuch in dieser Richtung. Zu seiner Charakterisierung möge die buchstäbliche Wiedergabe des Anfanges dienen:

1.

Aisch, hesslich, turpis. vermuthlich von ἄιχος (so!). Es wird so wohl von dem Natürlich, als sittlich hesslichem gebraucht. Z. E. *Dat is en aisch Balg*, das Kind sieht hesslich aus. *Hei föhrt en aisch Lewen*, er führt ein sehr unanständiges Leben.

2.

Alltohope, allzusammen, miteinander, cunctim. Dies Wort scheinet von *all*, alle, *to*, dem Vorsatzworte zu, und *Hohp*, ein Hauffe zusammen gesetzt zu seyn.

3.

Allwehr, schon wieder von neuem, de integro. Ueberhaupt wird *al* für schon, bereits u. s. w. gebraucht. *Ek hef et öhm al esegt*, ich hab es ihm bereits gesagt.

4.

Awiesig, unweise, albern, insipiens, demens. Solte das a der Deutschen wohl nicht in mehreren Fällen, wie das so genannte α privativum der Griechen gebraucht seyn? Das griechische ἄνευ scheint das alte deutsche *ahne* zu seyn. Z E. in *ahne Sorge*, ohne Sorge“.

Uebrigens fasst sich der Verfasser später kürzer; z. B.

22.

Flätangel, ein Scheltwort; ingleichen

23.

Flätner, ein Zotenreisser, homo spurcidicus.

24.

Flätsch, hesslich, schmutzig.

Da er 100 „Worte und Redensarten“ nicht zusammenbringen kann, so übergeht er stillschweigend die Zahlen 72, 75, 78, 80, 84, 86, 88, 94, so dass das letzte Wort doch die fortlaufende Nummer 100 trägt.

Publikationen.

Es ist in Anbetracht dieser Leistungen nicht sehr zu bedauern, dass der seit der Gründung bestehende Plan, die Schriften in einem Sammelbande zu veröffentlichen, trotzdem er fast jedes Jahr wieder angeregt wurde und im Jahre 1750 schon sehr weit gediehen war, nicht zur Ausführung gekommen ist. Was die Gesellschaft hat drucken lassen, sind in erster Linie die gereimten Glückwünsche und Beileidsbezeugungen auf fliegenden Blättern und die beiden „Nachrichten“ aus den Jahren 1748 und 1749. Sonst ist eine Reihe von Reden und Gedichten, die von ihren Verfassern in der Gesellschaft vorgelesen worden waren, von diesen privatim herausgegeben. Auch hierin war jedem Mitgliede freie Hand gelassen. Eine andere Gelegenheit zur Veröffentlichung boten die moralischen Wochenschriften, die von einzelnen Mitgliedern redigiert wurden, keineswegs aber etwa Organe der Gesellschaft waren. Für sie wurde die Mitarbeit der Ehrenmitglieder, besonders der weiblichen, gern gesucht und oft gefunden. Die grösste Bedeutung und den meisten Erfolg unter diesen Journalen haben die „Vergnügten Abendstunden“, Erfurt 1748 bis 1750, redigiert von Wedekind, gehabt*). Auch in der Anthologie, die das frühere Mitglied Just. Chr. Stuss, Prorektor in Ilfeld, 1755/56 unter dem Titel „Muster der deutschen Dichtkunst“ für den Gebrauch der Jugend herausgab, sind einige im Schosse der Gesellschaft entstandene Gedichte abgedruckt. Ein Mehreres den Augen der Mitwelt vorzulegen, hat man nicht für gut befunden.

*) Die übrigen hieher gehörenden sind in Goedekes Grundriss, 2. Aufl., Bd. IV, S. 20 mit den Herausgebern aufgezählt.

III.

Die Mitwelt.

Verhältnis zur Universität Göttingen, besonders zu der Gesellschaft der Wissenschaften, den Göttingischen Gelehrten Zeitungen und der k. Regierung.

In ihrem Verhältnis zum Litteraturleben der Zeit befindet sich die Gesellschaft in einem Dilemma, das schon ihr Name „Göttinger deutsche Gesellschaft“ zum Ausdruck bringt: denn wie die Worte „Deutsche Gesellschaft“ uns sofort auf das Vorbild in Leipzig und seinen einstigen Leiter Gottsched hinweisen, so führt uns das Wort „Göttinger“ direkt auf Albrecht von Haller, unter dessen unbedingter geistiger Führung gerade in litterarischen und ästhetischen Fragen der Musensitz stand, wie man diesen denn wohl auch das „Hallerische Nazareth“ genannt hat. Die Gesellschaft stand so mitten zwischen den schärfsten litterarischen Gegensätzen, welche die Zeit bewegten. Gehen wir von der Universität Göttingen aus! Mit der königlichen Bestätigung im Jahre 1740 war die „Deutsche Akademie“ zu einem Teile der Universität geworden und der enge Zusammenhang mit ihr ist immer bestehen geblieben. Die Mitglieder waren fast ausschliesslich „Universitätsverwandte“, die meisten Professoren waren Ehrenmitglieder; an den Erinnerungstagen der Universitätsstiftung und bei besonderen akademischen Festlichkeiten lag ein Teil der öffentlichen Feier meistens in den Händen der Gesellschaft, und zu ihren eigenen Redeakten, die wie die gewöhnlichen Sitzungen bis zur Mietung des eigenen Saales in den akademischen Hörsälen abgehalten wurden, erhielt die Lehrerschaft Einladungen. Auf ihren Antrag verlieh der Prorektor manchen poetischen Lorbeerkranz, liess aber andrerseits auch

die ihm durch sein Amt verliehene Macht, wo es nötig war, zum gesellschaftlichen Wohle gegen ihre Spötter und Schädiger wirken; so versprach er auf Bitten der Gesellschaft seine Hilfe gegen den ehemaligen Senior Brösted, der Gesellschaftsarbeiten zurückbehalten hatte, und bald folgte dieser Erlass: „Demnach die hiesige Teutsche Gesellschaft bey Uns die schrifftliche Anzeigung gethan, Wasmassen ihr ehemaliger Senior, der Magister Broestedt, denjenigen Bücher Vorrath Schrifften und Ausarbeitungen, welche ihr zugehöreten und derselbe in Verwahrung gehabt, bey dem D. Hanesen zurücke gelassen, und um Deren Auslieferung zugleich angesuchet, so wird jetzt erwehntem D. juris Hanesen, hierdurch anbefohlen, gedachten Bücher Vorrath Schrifften und Ausarbeitungen, ermeldeter Teutschen Gesellschaft, oder derer Bevollmächtigten, gegen eine darüber auszustellende Specifique schrifftliche Bescheinigung verabfolgen zu lassen. Decretum in Deputatione academica Göttingen den 11ten Maii 1740“.

Die Regierung in Hannover stand dem Institute wohlwollend gegenüber und gab dem auch seit 1750 durch Unterstützung in klingender Münze aus dem Universitätssäckel Ausdruck; auch für Beförderungen scheint die Mitgliedschaft nicht ohne Einfluss gewesen zu sein. Die „Göttingischen Gelehrten Zeitungen“, die von Haller redigiert wurden, verfolgten die Hauptereignisse und Publikationen der Gesellschaft zwar anerkennend, aber doch mit einer kühlen Reserviertheit, die besonders seit dem Jahre 1748 immer stärker wurde und zuweilen, z. B. am 20. März 1755, recht ironisch gefärbt war, und über die man sich auch im Kreise der Gesellschaft des öfteren beschwert hat. Haller, der 1743 sich ein Ehrendiplom „hatte gefallen lassen“, war ein zu überzeugter Vertreter der Poesie von Gottes Gnaden, als dass er mit dieser Dichterfabrik von Herzen einverstanden gewesen wäre; und seine einsam ragende Felsenhöhe war doch zu verschieden von dem breiten sandigen Helikonhügel deutscher Gesellschaften, dessen Gipfel zu sein Gottscheds Streben und Ziel war. Hallers Ehrenmitgliedschaft konnte daher nur einen negativen Zweck haben, den sie auch bis 1748 erreicht hat:

Gottscheds unmittelbaren Einfluss fern zu halten, der sich nicht in die Nähe des „finsteren Schweizers“ getraute. Thätigen Anteil an den Bestrebungen der Gesellschaft hat er nicht genommen; schon sein gespanntes Verhältnis zu Gesner, von dem der Zeitgenosse Hollmann in seiner Chronik berichtet, und seine „Verachtung“, die er für das eifrigste Mitglied Wedekind hatte, über die dieser selbst sich in einem Briefe an Gottsched beklagt, verboten das. Und als 1748 trotz seines passiven Widerstandes Wedekind das Schiff der Gesellschaft doch ganz in das Fahrwasser des Leipziger Rationalisten zu steuern vermocht hatte, mag er sich noch mehr von der Gesellschaft abgewandt haben. Danzel hat a. a. O. S. 229 ff. die kritischen Ereignisse bei dem Erscheinen der Gottschedischen Sprachkunst durch Abdruck der betreffenden Briefe und Rezensionen in den Gelehrten Zeitungen in ein richtiges Licht gerückt. Danach musste Hallers schwache Liebe zu der Gesellschaft, die nun mit dem „grossen Mann“ vom Pleissestrande liebäugelte, ein Ende haben, wenn auch äusserlich der Friede gewahrt wurde; ein prekäres dreieckiges Verhältnis war nicht nach seinem Sinn.

Bald nachher, 1751, stiftete Haller die Göttinger Akademie der Wissenschaften. Und wenn nicht als den leitenden, so doch als mitbestimmenden Gedanken bei dieser Gründung muss man den ansehen, dass hier ein Gegenpol gegen das prahlerische und doch innerlich so hohle Treiben der älteren Schwester geschaffen werden sollte. Das Programm der wissenschaftlichen Societät enthält nicht die ausdrückliche, aber durch Aufstellung wesensverschiedener Gesichtspunkte die stillschweigende Verwerfung dessen, was in der deutschen Gesellschaft erstrebt und geleistet wurde. Zwar hielt man auch hier äusserlich Frieden: für Schwesterinstitute derselben Universität war das kaum anders möglich. Die deutsche Gesellschaft feierte die neue Schöpfung durch ein langes Poem und veranstaltete ihr zu Ehren einen feierlichen Akt, in dem besonders dem „Hrn. von Haller viel Weihrauch gestreut wurde“; aber eine herzliche Freude wird man kaum der neuen „Schwester“ entgegengebracht haben: sank doch das schwache Licht der deutschen Gesellschaft bald neben dem neuen,

grösseren, das nun erstrahlte, zu einem unbedeutenden Funken herab!

Anteilnahme an den litterarischen Bewegungen der Zeit und Stellung dazu.

Gottsched hatte in den ersten zehn Jahren, trotz aller seiner Sehnsucht durch Haller ferngehalten, keine Verbindung gehabt mit dem Verein, den doch seine Geistesrichtung, wie wir gesehen haben, von Anfang an beherrschte. Ja, die Gesellschaft hatte sich nicht einmal gescheut, sich gelegentlich einmal zu ihm in einen, wenn auch nicht scharfen, Gegensatz zu stellen, wie in der Oederschen Aeneiskritik, der ostentativen Ehrung der beiden Bremer Beiträger und bei einigen anderen Gelegenheiten. Erst 1748 wurde die Brücke geschlagen. Im Winter 1747 trat Willemer, ein Mitglied der Leipziger Gottschedischen Rednergesellschaft, in den Göttinger Orden ein und fragt alsbald als getreuer Schüler bei seinem verehrten Meister an: „Finden Ew. Hochwohlgeb. mich im Stande, Ihnen allhier angenehme Dienste zu leisten, so bitte ich mir nur Dero Befehl aus“. Also endlich eine Handhabe, auch dieses in dem Hallerischen Göttingen verwahrloste Kind in seinen Machtbereich zu ziehen, wohin es gehörte! Mit Freuden wird sie ergriffen: schon nach zwei Monaten, am 3. März 1748, kann derselbe Mittler berichten: „Nur wünschten die Mitglieder, dass auch Euer Hochedelgebohrnen es sich gefallen lassen, ein diploma anzunehmen. Ich habe dieses nicht nur selbst aus verschiedener Munde gehöret, sondern der Secretair der Gesellschaft (Wedekind) hat mich ein gleiches versichert. Mann scheuet sich nur bisher Euer Hochedelgebohrenen dieses anzutragen. Solten Euer Hochedelgebohrnen sich hier gütig entschliessen: So wird die Königl. Deutsche Geselschaft dergleichen Bitte an Dero Frau Gemahlin richten und ihr ein diploma praesentiren“. Der Bann ist gebrochen. Nun entspinnt sich ein Briefwechsel, überhaupt ein Verkehr, der in Anbetracht der schwierigen Verkehrsverhältnisse jener Tage, wenigstens von Seiten der Gesellschaft, seines Gleichen sucht. (Die Gottschedischen

Briefe an die Gesellschaft, die wohl auch grösstenteils Privatbriefe an den Senior oder Sekretär waren, sind nicht erhalten.) Sogleich fasst Wedekind, der in dem „grossen Kerl“, dem er auch an Körpermass ähnlich war, längst eine verwandte Seele entdeckt hatte, energisch die Sache an. Der schleichende Postbetrieb kann seine Ungeduld nicht befriedigen; kurz entschlossen schwingt er sich aufs Ross und trabt zur Pleisse, um dem verehrten Magnificentissimus und seiner „liebenswürdigen Freundin“ persönlich seine Reverenz zu machen. (Unterwegs stattet er auch „seiner verehrungswürdigen Schwester im Apollo“, der Jungfrau Löberin in Altenburg, seinen Besuch ab, die nach ihren Briefen ihm ein passendes Ehegemahl dünkt, und bei der für ihn die Freiwerberin zu spielen er nachmals die Gottschedin bittet, ohne dass er sich jedoch einen Platz in dem Herzen der Geliebten erobert zu haben scheint.) Der sichtbare Erfolg des Besuches bei Gottsched lässt nicht lange auf sich warten: der Annahme des Diploms folgt in demselben Jahre die Zueignung der Sprachkunst an die Gesellschaft, und auf dem Widmungsblatt prangt ihr Name neben dem der Königsbergischen „Tochter“ Gottscheds mit dem Epitheton „berühmt“.*)

Aber die Sonne ungetrübtesten Einverständnisses leuchtete nicht lange. Die unangenehme Rezension seiner Sprachkunst in den Göttinger Gelehrten Zeitungen war Gottsched doch geneigt auch der deutschen Gesellschaft übel zu nehmen, wenigstens insofern, als er von ihr erwartet hatte, dass sie einen solchen Hieb gegen eines ihrer berühmtesten Mitglieder in einem ihr so nahestehenden Organe, das noch dazu von einem ihrer Ehrenmitglieder, Haller, redigiert wurde, verhindert hätte. Auch fühlte er sich gekränkt durch die Antwort, welche die Gesellschaft auf die Widmung der Grammatik hatte folgen lassen, so dass sich Wedekind am 8. Januar

---

*) Die Widmung lautet: „Zwoen um den Flor der deutschen Sprache eifrigst besorgten hochansehnlichen Gesellschaften, namentlich Der Königlichen Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, und Der berühmten Deutschen Gesellschaft zu Göttingen, widmet diese, zu Beförderung Ihrer rühmlichen Absichten bestimmte Arbeit, der Verfasser.“

1749 zu der schriftlichen Erklärung veranlasst sah: „Was unsere Anmerkungen über Dero D. Sprachlehre betrifft, müssen Ew. Mgfz. mich nicht recht verstanden haben. Unsere Absicht ist nicht, Dieselben zu widerlegen, oder unsere Anmerkungen im Drucke mitzuteilen, sondern Dero Grammatik gelegentlich in der D. G. durchzugehen, und unsere Noten Ew. Mgfz. demnächst geschrieben mitzuteilen, damit Sie bei der neuen Auflage, die vermuhtlich bald erforderlich werden wird, vielleicht beliebigen Gebrauch davon machen könten. Dis haben sich Dieselben in der Vorrede ia selbst ausgebeten. Es sey ferne von uns, Sie zu widerlegen!"*) Den Grund für diese Unannehmlichkeiten scheint Gottsched, da er Wedekind seinen Briefen gemäss ganz auf seiner Seite wusste, in einer wenig freundlichen Gesinnung Gesners gesucht zu haben; Wedekind lehnt das in demselben Briefe ab: „Noch eins inter nos. Es schien in vorigen Zeiten manchmahl, als wenn Hr. Gesner kein gar zu grosser Freund von Ew. Mgfz. sey: dieses war wol daher gekommen, dass Sie ihm (obwohl nicht in individuo) das Compl. gemacht, Leute, die Chrestomathieen schrieben, hätten keine sanam rationem. Ich kan aber Ew. Mgfz. beteuren, dass er sich seit langer Zeit schon öffentlich so wol als privatim für einen Freund und Verehrer von Ihnen ausgibet: und durch Dero Grammatik haben sich Ew. Mgfz. nun völlig (vt ita dicam) bei ihm insinuiret. Dise ist gänzlich nach seinem Sinne und Wunsche geraten. Mir ist diser pax, an dem ich selbst quovis modo gearbeitet, überaus angenehm."**) Durch diesen Brief und einen folgenden von Gesner am 20. Februar 1749, in dem erneut vollkommen friedliche und freundschaftliche Gesinnung versichert wird, versuchte man die Schatten zu verscheuchen. Aber ganz scheint das doch nicht gelungen zu sein. Denn der Briefwechsel bricht nun ab nach

*) Die Königsberger haben am 7. April 1750 laut Flottwells Brief an Gottsched ihre Anmerkungen an ihn eingeschickt.

**) Der Schluss dieses Briefes heisst: „Warum haben denn Ew. Mgfz. in der Dedication unsere Geselschafft nicht so wol Königlich genennet, wie die Königsb(ergische)? Unsere Ges. war ia die allererste Königliche, die allererste privilegirte und inaugurirte unter allen übrigen, quod quidem probe sciebas."

einem kurzen Briefe Wedekinds an die Gottschedin (22. IV. 49), in dem angefragt wird: „Dürfen wir uns nun nachgerade unterstehen, Ew. Wolgeb. das Chor der Gratien zuzuführen, und zu Dero besonderen Schutze und Vorsteherinnenamte zu überliefern?“ Offenbar war hiernach eine Verstimmung eingetreten, welcher vielleicht auch dadurch Ausdruck gegeben werden sollte, dass Gottsched in der 2. Auflage seiner Sprachkunst, deren Vorrede im August 1749 abgefasst ist, die Widmung und das Dedikationsvorwort an die Gesellschaften fortliess. Erst nach einem Intervall von zwei Jahren, 1751, wird der Verkehr wieder eröffnet. Der Brief Wedekinds vom 19. Januar 1751 ist so bezeichnend für den Charakter seines Verfassers sowohl wie für sein Verhältnis zu Gottsched, dass er trotz seiner Länge hier ganz Platz finden möge:

Wohlgebohrner Herr,
Hochzuehrender Hr Professor,
Hochgeneigtester Gönner,

Ich war es nicht wehrt, dass Ew. Wohlgeb. noch an mich gedachten, da ich mir seit vollen 2. Jahren mit geschriebenen Buchstaben (denn mit gedrucketen ist es an mehr als einem Orte geschehen) nicht die geringeste Mühe gegeben, das Andenken eines so liebreichen Gönners zu verdienen. Vielleicht wäre Ew. Wohlgeb. auch sehr wenig damit gedienet gewesen. Einer, wenn ich nach mir urteilen soll, der seine Ämter hat, häuslicher Angelegenheiten und Hindernisse gar nicht einmahl zu gedenken, der der Welt unablässig mit nüzl. Schriften zu dienen suchet, wie Ew Wgb., und der an einem Orte lebet, wo man sich alle Augenblicke nus überlaufen lassen, wie wir alle beide, der ist von Herzen froh, wenn er nur so viele Zeit gewinnet, dass er würkl. Geschäftsbriefe bestreiten kan. Correspondenzen finden sich bei unserem Handwerke und unserer Lage ohne unser Geheth, mehr als wir oft wünschen.

Ich bin unter der Zeit, dass wir einander schriftlich nicht gesprochen haben, durch allerlei Kreuzschulen des Geistes und Leibes gegangen. Die Hypochondrie hat mich untergehabt; und mit einem heftigen Rheumatismus im linken Bein, der zwar nunmehro Gottlob etwas nachgelassen, habe ich über 1½ volle Jahre gekämpfet. Ganze Bad- und mineralische

Curen habe ich ausgestanden, und ganze Apotheken habe ich im Leibe. Der liebe Gott wird ja weiter durchhelfen.

Für den liebreichen Glückwunsch danke ich Ew. Wgb. von Herzen. Ich bin ja endlich so ein kleiner Appendix in unserem Professoren-State geworden, aber nicht anders als durch das flectere si nequeo. Ich fing würkl. an, alle meine akademische Ehren, Würden und Dignitäten, Raritäten und Herrlichkeiten wider in die Hände zu überliefern, woraus ich sie bekommen hatte. Hiedurch richtete ich soviel aus, dass Facultät und Universität von selbst anfingen, sich zu regen. Verdienst (wenn ich ja dergl. gehabt habe) Freunde, Gönner, Patronen und Mäcenaten konten nichts helfen, so gerne sie wolten. Und hieran war meine unglückl. Lage Schuld. Dies wuste ich, und hörete daher vor etlichen Jahren mit dem 2ten Versuche schon auf, um etwas anzuhalten. Ordinariate entstunden gar nicht; ausser da Hr. Kahle von hier ging: und dessen Nachfolger, Hr. Weber aus Halle, war schon durch einen Kanal noch bei den hiesigen Kahlenschen Lebzeiten bestimmet. Es blieb also für mich nichts übrig, als ein Extraordinariat. Aber auch hiezu konte ich nicht gelangen eben wegen meiner Situation. Ich war ein Amphibion, das halb der Stadt bleiben muste. Hier löseten sich alle Hindernisse, die mir im Wege stunden, und die fast unüberwindlich schienen, in folgende beiden Umstände auf:

1. War ab initio cond. Acad. das ausdrücklich nidergeschriebene Gesetz gemachet: Schule*) und Universität sollen nimmer combiniret werden. Hier halfen gar keine Instanzen von Leipzig und 10. anderen Universitäten.

2. Auch als blosser Extraordinarius (wenn ich anders Brod und Bedienung behalten wolte: denn Titulus mit 100 Rthlr. aber mit verknüpfter Niderlegung meines Schulamtes wurde mir schon vor etlichen Jahren angeboten) muste ich nicht allein über den Direct. Scholae sondern auch über sehr viele Stadbedienten, ja exceptis consulibus über alle hinausgesetzet werden; und da befürchtete man 1000. Collisiones,

*) Gemeint ist die Göttinger Stadtschule, das Gymnasium.

ob ich gleich qua Conrector mit niemand öffentlich Concurrenzen hatte. Dieses waren Berge, die unser gnädiger und mir zu helfen von Anfang sehr geneigter Mäcen*) selbst nicht zu übersteigen wuste. Sie musten aber doch überstiegen werden. Bei N$^{\underline{ro}}$ 1. wurde ein excipe gemachet; und bey N$^{\underline{ro}}$ 2. war das Ding auch nicht zu ändern.

Doch warum erzähle ich Ihnen Dinge, die Sie nicht zu wissen verlangen? Sie haben, Theurer Gönner! durch Ihren Brief mich selbst zu diser Weitläufigkeit verführet, indem Sie an meinem Glück so vielen Anteil nehmen.

Alles übrige will ich in Nummern fassen:

1. Ew. Wgb. Schreiben vom 1. Dec. 50. habe ich allererst gestern den 18$^{\underline{ten}}$ Jenner 51. im Vandenhökischen Laden**) selbst entdecket.

2. Für das angenehme Geschenk an die D. G.***) statte ich in deren Namen zum voraus ergebensten Dank ab. Die Grüsse werde ich richtig bestellen: und es ist gewis, dass Ew. W. die zärtlichsten Gegengrüsse bekommen. Das unverbesserliche Erh. Preussen habe ich noch gestern Abend mit Erbauung gelesen, und schon heute ans Secretariat geschickt.

(Ich will lieber wider anfangen, gros zu schreiben und einen Bogen zu Hülfe nehmen. Es ist doch nun ein Schreiben und ein Lesen.)****)

3. Im Büchersale habe ich neul. den Kohlenbrenner des unbekanten Freundes mit Vergnügen gelesen. Unser Hochwürdiger Hr. Feuerlein†) hat mir einmahl versichert, dass Ew. Wgb. die O. P.††) noch viel zu gelinde und gütig gemahlet. Ich habe die Taht des Anbellers von Anfange verabscheuet. Es war auch niemand fähig dazu, als einer, der sonst nicht bekant zu werden weis, als dadurch, dass er grosse

*) Münchhausen, Kurator der Georgia Augusta.

**) Göttingische Buchhandlung.

***) Deutsche Gesellschaft.

****) Das zweite Blatt des ersten Briefbogens ist an dieser Stelle fast vollgeschrieben.

†) Professor der Theologie in Göttingen.

††) Gottsched hatte 1749 veröffentlicht: „Die Oberpfalz, in einem Gesange entworfen." 1750 mehrere Male wieder abgedruckt unter dem

Männer antastet, oder der von dem gleichen Charakter, Schrod und Korne ist, wie dieser. Es kam zu der Zeit, und ich glaube gar in Göttingen, noch eine Schnurpfeife, wo ich nicht irre: Der Gleichgültige*), heraus, welche, wie ich damahls äuserlich vernahm, mir hat aufgebürdet werden wollen. Allein ich hoffe, dass Ew. W. mich wenigstens dises Verdienstes fähig achten, dass ich mich in solche Kriege, die von Leuten, so selbst noch in meinen Augen Lichtleins sind, sich anheben, und noch mehr, gegen Freunde und Gönner, ohnmöglich einlassen könne. Ich betheure Ew. W. bei meiner Sele, dass ich die obige Schnurpfeife, die ich im Laden liegen sahe, nicht einmahl durchgelesen und eben so hoch, dass ich den Verfasser so wenig erfahren, als ich darnach gefraget. Mich deucht auch gar, dass dises Stück mehr für als wider Sie war.**) Mehres ist mir von der ganzen Sache nicht zu Gesichte gekommen. Obiger Dero Anbeller ist von jeher mein abgesagter Feind, weil ich verhütet habe, dass er kein Socius der D. G.***) geworden. Er ist übel genug daran, und ver-

---

Titel: „Klaglied des Herrn Professor Gottscheds über das rauhe Pfälzer-Land in einer Abschiedsode", wodurch neben anderen auch ein Alexandrinergedicht eines Göttinger Professorensohnes und nachmaligen Professors „Johann Tobias Köhlers aus Altdorf Vertheidigung der Ober-Pfalz gegen die Verunglimpfungen des Herrn Professor Gottscheds in dessen neuesten Gedichten auf verschiedene Vorfälle", welches sehr scharf gegen den Schmäher „eines ganzen Volkes" ins Zeug geht, hervorgerufen wurde. Ueber dieses Gedicht spotteten einige Verse, publiziert in Gottscheds „Büchersaal", welche einem pfälzischen Kohlenbrenner in den Mund gelegt waren.

*) „Der Gleichgültige", ein Gedicht in Strophen unter den Buchstaben G. M. T. V. 1750 o. O. erschienen.

**) Die betr. Strophe darin lautet:

„Hat Deutschland G. = = (Gottscheds) Kiel erhoben,
So kann es auch die Schweitzer loben.
Er schreibt geschwind, sie schreiben schön.
Kann er die Schweitz- und Pfältzer schelten
So kann es K. = = (Köhler) ihm vergelten
Und ich mag beyder Lieder sehn.
Doch, Dichter, höret meine Lehre:
Schreibt euch, und eurer Kunst zur Ehre."

***) Deutschen Gesellschaft.

dienet unser Mitleiden selbst bei seinem bösen Gemühte. Die Natur hat ihn hart genug gestraft. (Haec omnia inter nos, um des braven Vaters willen.)

4. Lebet denn die liebe, holde, englische Jgfr Löbern noch? und Hr. D. W.*) auch noch? Ich habe seit der Zeit her mit Ew. Wgb. ganz und gar keine Correspondenz mehr in die morgenländischen Gegenden; ausser dass ich dem Hr. Grafen von Reuss ein paarmahl ex officio geschrieben.

Ueber meine Krankheit und Arbeiten bin ich von meinem Freyen ganz und gar abgekommen, und mus ganz von forne wider in die Lehre gehen, wenn ich einmahl wider anstelle.

5. Brief und Anlage an den Hr. Kanzler von Mosheim habe noch gestern richtigst besorget. Der Hr. von Windheim hat dieser Tage dessen Frl. Tochter nach Erlangen heimgeführet.

6. Gegen Ew. Wgb. theureste Fr. Gemahlin wollen Dieselben dismahl Brief und Namen von mir nur gänzlich verschweigen. Ich unterstehe mich auch gar nicht, Dieselben um einen Grus zu ersuchen. Ich schäme mich bei derselben noch 10. Mahl mehr, als bei Ew. Wolgeb. Wüste ich durch eine Bestechung alles wider gut zu machen, solte auf Ostern eine Probe der besten Göttinger Würste erfolgen. Ihr und mein Wort wird aber dennoch erfüllet werden.

Ich schliesse dismahl unter der Versicherung, dass niemand mit mehrerer Verehrung ist, als ich bin

Ew. Wohlgebohrnen

Göttingen, gehorsamst ergebenster Knecht

den 19ten Jenner 1751. Rud. Wedekind.

So ist denn die zeitweilig unterbrochene Verbindung wiederhergestellt; aber ganz ungetrübt ist das Verhältnis auch in der Folgezeit nicht, woran hauptsächlich wiederum schuld ist, dass man die Gesellschaft bis zu einem gewissen Grade für die Kritiken der Gelehrten Zeitungen verantwortlich machen will. Die Jahre 1751/52 brachten der Gesellschaft eine neue Gelegenheit, ihre Sympathien für Gottsched, seinen

*) Dr. Willemer. (?)

Kreis und seine poetische Art an den Tag zu legen. 1751 war des Freiherrn von Schönaich Heldengedicht „Hermann oder das befreite Deutschland“ erschienen, und offenbar wurde ein Exemplar davon entweder auf Gottscheds Veranlassung vom Verfasser oder wohl auch von Gottsched selbst der deutschen Gesellschaft überreicht, wofür Schönaich von ihr zum Ehrenmitgliede ernannt wurde. Trotzdem kann dieser seine Bedenken in Anbetracht der Rezension in den Gelehrten Zeitungen nicht unterdrücken; er schreibt an Gottsched am 5. Februar 1752: „Ich weis nicht, ob ich mir auf das von Göttingen erhaltene Lorberchen viel einzubilden Ursache habe; und ob ich mich nicht vielmehr schämen sollte, neben dem Verfasser des Nimrods*) zu prangen. Dem ungeachtet lege ich es, so, wie es ist, E. H. zun Füssen. Da können Sie sehen, was wir nicht für Freude an unserm Kinde erleben; und noch erleben werden. Ich würde nicht ermangeln, Ihnen das ganze Diplom zu senden, wenn es nicht so gar ungeheuer wäre; und vieleicht ist Ihnen schon der Stilus Curiae von Göttingen bekannt. Es ist gedruckt und mit einem gewaltigen wächsernen Siegel, und durch die Unterschrift des Hr. Gessner, Wedekind und v. Colom bekräftiget: wenn Sie es aber befehlen: so kann es noch kommen“. . . . „N. S. der Wahlspruch der Götting. Gesellschaft im Siegel ist: Ungezwungen und richtig! ob ihn Hr. v. Haller auch hat?“ In einem anderen Briefe vom 14. März 1752 (nicht 18. März, wie Danzel a. a. O. angibt) heisst es: „Ich habe einmal gleichsam im prophetischen Geiste ein Verschen gemachet, welches den Unterschied vorstellete, den ich zwischen E. H. und der gewichtigen Critick der Schweizer mache.

„Ist Gottsched nur mein Freund:
So sey mir immerhin das ganze Zürich feind!“

Eben die Erlaubniss gebe ich den Herrn Göttingern. Es war mir freylich empfindlich, mich zu einer Zeit geehret und getadelt zu sehen: und ich hatte grosse Lust, die ganze gedruckte Ehrenbezeigung zurück zuschicken. Was soll aber,

*) Ein Epos in 24 Gesängen vom Ehrenmitgliede C. N. Naumann, Frankfurt und Leipzig 1752.

dachte ich, gutes aus Nazareth kommen: zumal aus einem Hallerischen? Sie zeigen auch gleich anfangs ihre Absicht zu tadeln, viel zu deutlich, als dass man sich betrügen könnte: und da sie mich hinten wiederum halb ehrlich machen; so weis ich nicht, was ihnen vorne auf dem Herzen gelegen. Nun tröste ich mich noch besser; und in eben der Verdammung als E. H. zu stehen, ist keine geringe Ehre für mich“. . . . Nun, der Göttinger deutschen Gesellschaft war es mit der Ehrung heiliger Ernst, und Schönaich hätte nicht nötig gehabt, darüber Bedenken zu äussern. Es handelte sich hier ganz scharf um die Alternative „Hermann“ oder „Messias“, und wie man sich durch die Ausstellung des Diploms klar für jenen entschieden hatte, so energisch ablehnend verhielt man sich gegen Klopstocks Gedicht, das in den Gelehrten Zeitungen sehr gut rezensiert war. Wedekind lässt sich zweimal in Briefen an Gottsched darüber aus; am 6. August 1752: „Des Herrn von Schönaichs Hermann ist ein treffliches Werk in meinen Augen. Künftig davon ein mehreres. Die Messianer werden hier nicht aufkommen. Ein einziger Dichter ist da, Hr. Dusch,*) welcher noch nicht aufhören wil zu klopfstocken. Hr. v. Haller verräht im Reden allemahl sein Misfallen an diser Art zu dichten. Hr. Hofr. Richter und Hr. Gesner wird allemahl übel, wenn sie davon hören“. Am 28. November (der Brief ist aus Kiel datiert und mit Agathodämon unterzeichnet): „Vor 2. Monaten war Gleim (der Klopfstoks Bildnis beständig in der Tasche träget), hier wol 8. Tage auf Werbung für Klopfstok und die Beiträger. Er hat hier aber keine einzige Eroberung gemachet, ausser an seinem Landsmanne dem Prof. Michaelis (der auch ein Intimus von Strodmann ist) und einem studioso Dusch. Zu uns kam er von Giessen und Marburg, wo er aber mit seiner Werbung auch unglücklich gewesen, wie mir ein guter Freund schreibet.

*) Dusch gehörte der deutschen Gesellschaft wahrscheinlich noch an; er hat von dem Alexandrinergedicht „Die Wissenschaften“, das er im Namen der Gesellschaft am „Universitätsanniversario“, 17. September 1751, in der Universitätskirche vorgelesen hatte, ein gedrucktes Exemplar der Gesellschaftsbibliothek geschenkt (1752).

Hier ist alles wider den Klopfstockianismus; ja so gar Hr. Meier in Halle hat hier bei manchem wackeren Manne vieles von seiner Achtung eingebüsset, weil er den Klopfstockianismum so heftig eingeführet. Selbst Hr. v. Haller billiget ihn privatim nicht. Und publice ist er doch noch ziemlich neutral geblieben. Was er getahn, ist wegen der Schweizer geschehen“. . . . In einem Briefe desselben Jahres, datiert Göttingen, 22. September, berichtet D. Börner, ein Schüler Gottscheds, an diesen: „Die hiesige deutsche Gesellschafft, die mir die Ehre gethan, mich zu ihren Mitglied auffzunehmen, hat auch einen Anfang (von Büchern), der mit der Zeit auch ganz ansehnlich werden wird. Sie ist in guten Umständen, und ich habe ihren Versammlungen zu wiederholtenmahlen beygewohnet und mich ungemein vergnüget. Besonders freue mich, dass die Klopstockische Muse, so viel Gönner nicht hat, als ich mir fürgestellt. Mir sind sie damit noch etwas heimlich, und wollen sich bis dato nicht gerne öffentlich erklären“. So ist die Grundstimmung der Gesellschaft in dieser Frage immer geblieben; noch am 10. August 1756 beschreibt J. W. C. G. Casparson, damals Prinzenhofmeister in Göttingen, eine Scene in einem Briefe an Gottsched: „. . . In der hiesigen deutschen Gesellschaft habe ich neulich Klopstocken öffentlich angegriffen und von Zachariae gesagt, dass er sich hätte schämen sollten in seinen alten Tagen zu klopstocken. Ein junger Herr, der Göttingens Pindar seyn soll, widersprach. Allein Herr Gesner gab mir nebst noch einigen ziemlig Beyfall. Indess hat es überhaupt mit hiesiger D. Gesellsch. nicht viel zu sagen. Und dass in Göttingen überhaupt starke Winde wehen, weiss jedermann“. . . . Gottscheds Besuch in Göttingen im Sommer 1753 ist schon erwähnt; bald darauf hat er mit J. M. Gesner ein Zerwürfnis gehabt (über das Danzel a. a. O. S. 184 und neuerdings Waniek in seinem Buche „Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit“ berichtet hat), welches Wedekind wieder zu schlichten versuchte. Es betraf nicht die deutsche Gesellschaft, mochte aber Gottsched, da Gesner ihr Präsident war, gegen sie ungünstiger stimmen. In den späteren Jahren 1754—56 scheint sich sein Verkehr mit der Gesellschaft ganz auf eine Privatkorrespondenz mit

6*

ihrem Senior Wedekind reduziert zu haben, der ihm dafür desto treuer anhing.

Trotz der ursprünglichen Entfernung und nachmaligen Misshelligkeiten ist Gottscheds Geist es immer gewesen, der in der Gesellschaft geherrscht hat. Weder der scharfe kritische Sturmwind, der in den vierziger Jahren von der Schweiz herbrauste, noch die klärende Nähe Albrecht von Hallers, noch die poetisch belebende Zugluft, die sich mit der Herausgabe der „Bremer Beiträge“ erhob, hat den trägen Gottschedischen Moderduft, der über der Gesellschaft lag, hinwegzublasen vermocht. Der kühne Klopstockianismus war diesen Alltagsmenschen zu hoch, die Anakreontik zu untugendhaft. So wurde alles, was die Mitwelt Gutes brachte, verschmäht, und die alte Schablone wurde weiter benutzt, bis sie dem Gutes wie Böses verzehrenden Flammensturm des siebenjährigen Krieges zum Opfer fiel.

Es erübrigt noch, einen Blick auf das Verhältnis zu anderen gleichzeitigen deutschen Gesellschaften zu werfen. Mit den wenigsten sind die Göttinger in Berührung getreten, und selbstlose Freundschaft gibt es dabei nicht. Wedekind schreibt zwar 1748 an Cuno: „Wir sind niemahls gesonnen, unsere Ehre mit irgend einer Art des Neides zu besudeln, oder solche auf die hämische Antastung anderer zu bauen. Von dieser heiligen Statsregel wird die löbliche Gesellschaft, so viel ich ihren Grund und ihre Verfassung kenne, nicht abweichen, so lange ihre Schwestern Zucht und Frieden lieben. Sie lässet einen jeden in dem ruhigen Besitze seiner Meinungen, Gedanken, Urteile, Wörter und Buchstaben. Sie verlanget aber auch dagegen gleiche Rechte, in deren Ausübung sie ihre eigene Richterin bleibet“. Aber gerade, dass es für nötig befunden wird, diese Neidlosigkeit ausdrücklich hervorzuheben, erregt Zweifel daran, und einige handschriftliche Bemerkungen bestätigen ihn. Als 1748 nach dem Muster der Göttinger auch in Helmstedt eine deutsche Gesellschaft errichtet werden soll und die Kunde davon ins „Leinathen“ dringt, schreibt Wedekind ins Cirkular die seine Gefühle dabei kennzeichnenden Worte: „Es soll in Helmstädt ein Ding sein, das sich auch eine deutsche Gesellschaft nennt“.

Natürlich musste trotz dieser Gesinnung die „heilige Statsregel“ beobachtet werden, und so wurden denn, als die Nachricht von der definitiven Gründung einlief, der helmstedtische Präsident und Senior zu Ehrenmitgliedern ernannt. Uebrigens beruhte die kleinliche Eifersüchtelei unter den Gesellschaften auf Gegenseitigkeit. Recht bezeichnend dafür ist ein Brief aus dem Jahre 1748, in dem der frühere Sekretär der Königsbergischen Gesellschaft Reiffstein in Cassel seinem Freunde Gottsched einen Gedanken eröffnet, „wie man die hiesigen Werbungen der Göttingischen Gesellschaft zum Vortheil der (Königsberger) Königl. deutschen Gesellschaft hintertreiben könnte“. Nachdem er die Göttinger Diplomierung zweier hochgestellter Beamten in Cassel berichtet hat, meint er: „Diese Ehre konnten meines Erachtens unsere Landsleute ebenfalls haben“. Das entspricht genau den Göttinger Traditionen und charakterisiert die „grenzenlose Selbstlosigkeit“ dieser Männerbunde.

Urteilsstimmen der Mitwelt.

Und was sagte die Mitwelt? Sie zeigte sich zunächst dankbar dafür, dass die fleissigen Musensöhne sie mit den Früchten ihres Fleisses verschonten. Die vielen kritischen Organe, welche den litterarischen Boden Deutschlands sauber zu halten sich verpflichtet fühlten, glaubten keinen Grund zu haben, da aufzuräumen, wo nicht öffentlich gesündigt wurde. Sie nahmen die ihnen meist aus dem Kreise der Gesellschaft zugehenden Festberichte zur Füllung ihrer Spalten, begleiteten die sporadischen Publikationen mit wenigsagenden Kritiken, in die sie selten, wie z. B. mehrere Male der „Hamburger Korrespondent“, eine ironische Bemerkung einflochten. Im Uebrigen kümmerten sie sich wenig um das im Verborgenen wuchernde Unkraut. Uebrigens bestand schon damals, als der Ruhmeskranz der Gesellschaft noch unzerpflückt vor den Augen der Welt prangte, über ihre faktische Bedeutung kein Zweifel. Murray, der Sekretär, klagte darüber schon 1750 in einem Cirkular. In Wielands Jugendbriefen finden wir die Gesellschaft des öfteren wenig schmeichelhaft erwähnt. Am

8. Juni 1752 schreibt er an Bodmer (Euphorion, Ergänzungsheft III, S. 73), anknüpfend an ein abfälliges Urteil über Duschens „Wissenschaften“: „Die Göttingische Gesellschaft ist an poetischem Ungeziefer sehr fruchtbar“, und in einem undatierten Briefe an denselben (Ausgewählte Briefe I. 19) sagt er: „Sie (die Gesellschaft) scheinet, wie mir dünket, weder warm noch kalt zu seyn und hinket auf beyden Seiten. Solche Gesellschaften mögen nicht ohne Nutzen seyn, aber ob sie grosse Dichter bilden und aus Versemachern oder auch aus beaux esprits, Genies machen können, zweifle ich.“ Aber erst die litterarische Parallelerscheinung des siebenjährigen Krieges, die „Briefe, die neueste Litteratur betreffend“, und ihr Vorbote, Nicolais „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland“, brachen über die deutschen Gesellschaften, die sich längst überlebt hatten, endgiltig und für die litterarische Welt entscheidend den Stab. Nicolai konstatiert im 12. Briefe: „Sie thun wenig Aussprüche (über die Sprache), und man kehrt sich auch an ihre Aussprüche nicht, sie überlassen die Sprache der Willkühr der Schriftsteller, denn man glaubt bei uns, dass wer gut denken kan, auch gut schreiben könne“. Und weiter: „Sie schreiben allerhand, Poesie und Prosa, gut und schlecht, aber doch alles deutsch, dieses lesen sie sich vor, und lassen es auch zuweilen drukken“. Und dann höhnt er, indem er die Worte einem Franzosen in den Mund legt: „Von solchen Gesellschaften, als die sind, von denen ihr eben gesagt habet, redet man in Frankreich, als von Sachen, die Particuliers unter sich haben, aber nicht, als von Anstalten, die die Bemühungen oder die Verdienste eines ganzen Volkes beweisen können“.*) Als die Litteraturbriefe erschienen, waren die meisten deutschen Gesellschaften schon einige Jahre tot; aber wie um eine dauernde Sicherheit zu haben, können es ihre Verfasser nicht unterlassen, den Toten oder Tod-

*) Auch in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur“, herausgegeben von Gerstenberg 1766, findet sich Spott über deutsche Gesellschaften an Universitäten, besonders über ihre Kritiklosigkeit. vgl. Seufferts Neudrucke Nr. 29 S. 168 f. (Gerstenberg war im Juni 1757 in die jenaische deutsche Gesellschaft aufgenommen worden. Siehe ebenda S. VII.)

kranken noch einige wuchtige Stösse zu versetzen, dass an ein Wiedererstehen zu einem solchen Leben, wie sie es bis dahin geführt hatten, für die Gesellschaften nicht zu denken war. Der 6. Brief spottet über die Gelegenheitsreimereien junger Schriftsteller: „Es giebt Magisterpromotionen, Ankünfte und Abreisen guter Freunde, Heirathen, Todesfälle und Geburtstäge der Lehrer, es giebt Gesellschaften, die sich ein Gesetz gemacht haben, die Arbeiten ihrer Mitglieder sich vorlesen zu lassen, und mit grosser Artigkeit zu beurtheilen“ u. s. w. Im 152. Briefe heisst es: „Was meinen Sie wohl, wenn unsre jungen deutschen Gesellschafter, anstatt sich wechselsweise Lobreden zu halten, anstatt Verse zu machen, die niemand kennt, als die, welche sie hören müssen, und vielleicht nur ihr Herr Verfasser allein bewundert — anstatt dieser wichtigen Beschäftigungen, durch die freylich der gute Geschmak in Deutschland so allgemein wird! sich auch zuweilen im historischen Styl übten? . . . . Aber was geht unsern deutschen Gesellschaften die deutsche Sprache an? Sie wollen Verse machen, dieselben vorlesen und weil manches Uebel in dieser Welt zugelassen wird, sie auch drucken zu lassen. Geht es nicht in besondern Bändchen an: so wird es in das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit eingerückt und dort werden sie gewis gelobet, denn — sie sind ja schlecht . . . . darinnen werden Hochwohlgebohrne gnädige Fräuleins aufgenommen; bey ihrer Aufnahme höflich und freundlich besungen und endlich oben auf den Helikon gestellt“ u. s. w. Der 257. Brief, der hauptsächlich gegen die kleinen Aftergesellschaften zu Felde zieht, trifft doch auch den faulen Kern der älteren, grösseren, auch der Göttinger, ganz genau und zermalmt ihn völlig. Da heisst es, nachdem von der in Frankreich gemachten Erkenntnis berichtet ist, dass „man in den Werken des Geschmacks durchaus nicht mittelmässig seyn darf“ und „dass eine richtige Erfahrung, einer matten Rede, oder einem schlechten Gedichte weit vorzuziehen sey“: „Welch eine nöthige Lection ist dis nicht, für unsere viele kleine deutsche Gesellschaften, und dergleichen, die sich jede in ihrem Städtgen nichts gewisser einbilden, als dass sie auf den Geschmack der Deutschen den wichtigsten Einfluss

haben“. . . . „Dass die Mitglieder kleiner deutscher Gesellschaften, in ihren Thorheiten noch weiter gehen, als die Mitglieder kleiner Französischen, geschiehet von Rechts wegen, denn die Mitglieder jener, kennen die Welt weniger und sind pedantischer, als die Mitglieder dieser. Es wäre also schon ein patriotischer Dienst, wenn man solche deutsche Gesellschaften anweisen könte, anstatt langweiliger Reden, und noch schlechterer Verse, physikalische Versuche zu machen, welche doch wenigstens einigen Nutzen haben würden“. Nur wenige Hiebe werden ihnen gegönnt, aber sie sind schneidig und von einer starken Hand geführt. Sie haben ihren Zweck erreicht.

Anhang.

Ueberblick über die zweite Periode der deutschen Gesellschaft.

Als der furchtbare Krieg seinem Ende zuneigte, und die Lande, in denen seine Furien gewütet, wieder aufzuatmen begannen, wurde auch Göttingen 1762 von der erdrückenden Last französischer Einquartierung befreit. Nun regte sich auch wieder die deutsche Gesellschaft. Zwar aus der alten Zeit hatte wenig den Sturm überdauert. Gesner war gestorben, die Mitglieder zerstreut, und Wedekind stand ohne Teilnahme grollend zur Seite. Nur Colom, Murray und Büttner, die nun Professoren waren, nahmen von ehemaligen Mitgliedern an der Wiedereröffnung teil, und lebensfrische Elemente gesellten sich zu den alten. In vorderster Linie war es Abraham Gotthelf Kästner, der zum Senior gewählt wurde, welcher neuen Geist in den alten Körper hauchte. Unter seiner unbedingten Leitung hat die Gesellschaft in ihrem zweiten Lebensabschnitt bis zu ihrer Versandung in den neunziger Jahren gestanden; er war die Seele des Ganzen. Von ihm ging zunächst die Programmänderung aus, welche eine innere und äussere Reform bedeutete. Die neuen Diplome bringen den charakteristischen Gegensatz zu früher auf folgende Weise zum Ausdruck: „Die Königlich Deutsche Gesellschaft zu Göttingen .... schränkt sich nicht auf Dichtkunst und Beredsamkeit ein, sondern hält für natürliche Bestimmungen einer deutschen Gesellschaft sich mit der gelehrten Untersuchung unserer Sprache, mit der Geschichte, den Altertümern, den Rechten, der Länderkunde unseres Vaterlandes zu beschäfftigen, und, den alten, und von ganz Europa erkannten Vorzügen des Deutschen, Fleiss und Gründlichkeit,

auch die Anmuth des Vortrages beizufügen. worauf allein sein westlicher Nachbar so stolz ist". (Der letzte Nebensatz ist in dem Cirkular, in dem diese Fassung vorgeschlagen wird, beanstandet.) Also fort mit dem elenden Gewäsch der vergangenen Jahrzehnte, fort mit den Gelegenheitsreimereien und dem ganzen Krame! Wahre Poesie, inhaltsreiche Beredsamkeit und gründliche Gelehrsamkeit, das sind die neuen Leitsterne. Um ihnen aber treu folgen zu können, war auch eine äussere Reform nötig. Man musste vorsichtiger und wählerischer sein bei der Aufnahme von Mitgliedern. So wurden die Ansprüche an die Proben heraufgeschraubt; ein leidlich übersetztes Kapitel aus dem Cicero und ähnliche Leistungen genügten nicht mehr. Ein ganzer Mann, ein wirklicher Dichter, Redner oder Gelehrter sollte aus seiner Arbeit sprechen, wenn er der Teilnahme würdig sein wollte. Ja, 1764 ging man so weit, dass man beschloss, Studenten sollten überhaupt nicht zu der Gesellschaft zugelassen werden. Davon kam man allerdings bald wieder ab, setzte sich aber zum Prinzip, nur wirklich tüchtigen und talentvollen, „keinen Stutzern", den Eintritt zu gewähren. Die Titelrenommisterei der früheren Zeit besserte man dadurch, dass die Klasse Ehrenmitglieder durch ganz enge Begrenzung so gut wie abgeschafft wurde, als ordentliche Mitglieder nur die 6—10 Professoren, welche den Kern bildeten, galten, während alle übrigen die bescheidene Bezeichnung ausserordentliche Mitglieder, Beisitzer oder freie Mitglieder bekamen. So wurden an dem Baume der Gesellschaft die prahlerischen Wassertriebe, die doch keine Früchte bringen konnten, energisch abgeschnitten und neue, edle Triebe von kundiger Hand eingesetzt, die denn auch bald Blüten und geniessbare Früchte zeitigten. Dass die Resultate des Vereins nach dieser Umgestaltung nicht so wertlos sein konnten, wie wir es bei der früheren Periode gesehen haben, dafür bürgen schon die Namen der hervorragendsten Mitglieder, die hier kurz aufgeführt sein mögen (Näheres über die ordentlichen Mitglieder der Jahre 1769 und 1770 findet sich bei Kluckhohn a. a. O.): Abrah. Gotth. Kästner, Chr. G. Heyne, Joh. Ge. Heinr. Feder, Joh. Christ. Gatterer, Aug. Ludw. Schlözer, Christ. Wilh. Büttner,

Isaak von Colom, Joh. Phil. Murray, Ernst Gottfr. Baldinger, Just. Claproth, Joh. Andr. Dieze, Chr. Fel. Weisse, J. Fr. W. Gotter, Dan. Schiebeler, Rud. Er. Raspe, J. J. C. von Bernstorff, G. A. Bürger, Ludw. Hölty.

Der äussere Verlauf von 1762 bis 1792 ist ruhig und wenig wechselreich. Bis 1770 war das Leben in der Gesellschaft ziemlich rege; von da an erlahmt das Interesse und ist um 1782 fast ganz erloschen. Noch ein Jahrzehnt existiert die Gesellschaft, wenn man von der offiziellen Feier bei Gelegenheit des fünfzigjährigen Stiftungsfestes der Universität, bei der Kästner die Festrede hielt, absieht, nur dem Namen nach. 1790 wird ihr Bücherschatz der Universitätsbibliothek überwiesen, und 1792 finden sich zum letztenmale die Namen von 3 Mitgliedern, welche die Ueberweisung bestätigen. Unvermerkt war der Fluss im Sande verlaufen.

Die Arbeiten aus der zweiten Periode sind nur zum geringen Teil, ca. 30 an der Zahl, im Archiv erhalten: gedruckt sind 2 Reden aus den Jahren 1767/68 und Kästners Vorträge in der Gesellschaft. Kluckhohn hat a. a. O. die Proben Bürgers und Höltys abgedruckt. Mehr als die Hälfte der meistens ziemlich dickleibigen Arbeiten ist rein wissenschaftlichen Charakters, den man mit eleganter Darstellung zu vereinigen suchte. Sie bewegen sich auf den Gebieten der Philosophie, Geschichte, Politik, Kunst, Religion und Litteratur, der Nationalökonomie, Geographie, Naturwissenschaft u. s. w. Unter den wenigen Uebersetzungen ragt die des Aeschyleischen „Gefesselten Prometheus“ in Versen aus dem Jahre 1771 hervor, deren Verfasser sich nicht nennt. Sonst liegt Poetisches ausser Höltys Gedichten nur aus den Jahren 1764 und 1767 vor, und zwar nichts aus dem Kreise der Gesellschaft selbst, sondern von Auswärtigen, die sich wie Hölty um Aufnahme bewarben. Die lyrischen Versuche von 1764 stehen vollkommen unter dem Banne des damals allbeherrschenden „Klopstockianismus“, und das hexametrische Epos vom Arzt Brünning in Essen „Der Tempel des Hymen“, 1767, ist ein Produkt der durch Klopstock besonders wiedererweckten Liebe und Pflege der Antike. Diese Poesien können, weil von aussen kommend, natürlich nicht

für die Thätigkeit der Gesellschaft bezeichnend sein. Ihr Schwerpunkt lag durchaus auf wissenschaftlichem Gebiete, und Betrachtungen darüber fallen mehr in den Bereich der Geschichte der Wissenschaften als in den der Litteraturgeschichte, welche erst in zweiter Linie dabei in Betracht kommt. An den grossen litterarischen Ereignissen der Zeit, die gleichsam in der Ferne vorüberzogen, auch an dem Schaffen des ihr örtlich nahestehenden Hainbundes hat die Gesellschaft keinen Anteil genommen. Ihre Bedeutung für die Litteratur der Zeit war verschwindend gering, noch geringer als in der ersten Periode, trotzdem ihr jetzt mehr Männer von dichterischem, überhaupt litterarischem Ruf angehörten als früher. Die Ursache davon war das geänderte Programm, welches die schöngeistigen Bestrebungen in den Hintergrund drängte und populäre Wissenschaft voranstellte. Aber dicht neben dem gewollten Segen lag der Fluch: indem man den Extremen, einer allzu nüchternen, äusserlich ungestalten Wissenschaftlichkeit einerseits und weltverlorener poetischer Schwärmerei andererseits entgehen wollte, beschritt man die goldene Mittelstrasse und verfiel auf eine Verquickung von schöner Form und reellem Inhalt, wobei eines unter dem anderen zu leiden hatte, so dass das Resultat weder wissenschaftlichen noch formellen Ansprüchen genügte. Was nach der einen wie nach der anderen Seite durch Einseitigkeit zu erreichen war, dafür lebten gerade in dem Göttingen jener Tage die schönsten Beispiele: die Societät der Wissenschaften und der Hainbund. Beide stehen geachtet in der Geistesgeschichte da. Die deutsche Gesellschaft kennen nur wenige und stellen sie mit Recht weit unter jene. Man hat einmal von Kästner gesagt: „Er war unter den Dichtern seiner Zeit der beste Mathematiker, unter den Mathematikern seiner Zeit der beste Dichter“: mutatis mutandis passt die Quintessenz dieses Ausspruchs auch auf die deutsche Gesellschaft, die Kästner leitete.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

VIII.

Beiträge zum Studium Grabbes.

Von

Dr. Carl Anton Piper.

München 1898.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Inhalt.

I.

Grabbe, eine psychopathische Erscheinung.

Als Grabbe in den Berliner Litteraturkreisen sein Jugendwerk, die Tragödie „Herzog Theodor von Gothland“ zum erstenmale vorlas, wunderte man sich allgemein, wie eine derartige Kraft der Verzweiflung, eine solche bis zum Aeussersten gesteigerte Weltverachtung in dem Hirn eines einundzwanzigjährigen Menschen entstehen konnte, der weder das Leben noch die Welt kannte, dem vielmehr kleinstädtische Blödigkeit und weltfremde Unerfahrenheit auf Schritt und Tritt anzumerken war. — In der That kontrastierte das äussere Auftreten des jungen Studenten mit dem mächtigen Kopfe und den schmalen Schultern, der einsilbig und stumpf, in vernachlässigter Kleidung, ohne Gesellschaft seine Zeit in den Wirtshäusern verbrachte, seltsam mit seinem Werke, das an Kraft und Wildheit des Ausdruckes, an Energie und Grausamkeit sogar alle lodernden Jugendwerke der deutschen Litteratur zu überbieten schien. Das Erstaunen über eine solche Inkongruenz von Leben und Dichten wuchs, als nun im Laufe der späteren Jahre Grabbes Dramen immer grössere Probleme behandelten, immer gewaltiger sich aufbauten, bis ihnen schliesslich die bretterne Bühne zu eng wurde, und die wirkliche Welt als Schauplatz gerade gross genug schien — während es allmählich in die Oeffentlichkeit drang, dass der Verfasser eines „Barbarossa“ und „Napoleon“ in seiner Vaterstadt Detmold seines Amtes enthoben worden sei, nach einem wüsten Leben in Frankfurt a. M. bei Immermann in Düsseldorf Rollen fürs Theater ausgeschrieben habe, um schliesslich elend zu Grunde zu gehen. Und als nun gar dem Entschlafenen sein Freund und Landsmann Ferdinand Freiligrath

jenes schöne Lied „Auf Grabbes Tod“ in die Grube nachsang, da war es allen eine ausgemachte Thatsache, dass Grabbe an dem „Kainsfluche der Dichtung“ zu Grunde gegangen sei. Er wurde das Prototyp aller unglücklichen Künstlernaturen, die, weil sie eine andere, schönere Welt in sich tragen, kein Recht darauf zu haben scheinen, in dieser Welt glücklich zu werden. Seit jener Zeit hat man sich daran gewöhnt, mit dem Namen Grabbes etwas Unerklärliches, etwas Grausig-Dämonisches zu verbinden, und über sein Leben wie über seinen Charakter blieb ein dunkler, nebelhafter Schleier gebreitet. —

„Um eines Dichters Wiege versammeln sich Genien und Dämonen“, mit dieser Phrase leitet Grabbes erster Biograph, Ernst Willkomm, seine Studie ein. Versuchen wir es einmal, diese Geister anzurufen, ob sie uns Rede stehen!

Grabbes Dichtungen gerieten verhältnismässig schnell in Vergessenheit[1]). Das Interesse des lesenden Publikums wandte sich anderen Kunstgattungen zu, und eine politisch bewegte, schnell lebende Zeit liess sie bald in den Hintergrund treten. Grabbes Leben blieb allen Zeitgenossen als ein dunkler Fleck in der Erinnerung haften, und oftmals lüftete eine Hand den Vorhang, und ein heller Lichtstreif fiel in das Dunkel.

Die Anzahl der Biographien, welche wir von Grabbe besitzen, steht in gar keinem Verhältnisse zu der Kenntnis und Popularität seiner Werke. Während von allen seinen Dramen nur eines, „Don Juan und Faust“, auf die Bühne kam und sogar eine zweite Einzelauflage erlebte, die Herausgabe der gesammelten Werke jedoch unserer Zeit vorbehalten blieb, haben wir aus der Zeit seit dem Tode des Dichters bis in die Mitte der siebziger Jahre nicht weniger als sechs grössere, eingehende Arbeiten, die sich nur zum kleineren Teile mit der ästhetischen und kritischen Würdigung seiner Schriften, zum grösseren Teile aber mit der Darstellung dieses unglücklichen Dichterlebens befassen.

Bereits ein Jahr nach dem Tode des Dichters veröffentlichte der oben erwähnte Ernst Willkomm eine grössere Studie

[1]) Das bezeugt Grabbes Biograph Ziegler gleich auf der ersten Seite seines Buches.

über Grabbe in den „Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater“[1]). Der Verfasser geht von dem richtigen Standpunkte aus, dass eine genaue Analyse des Charakters eines Dichters wesentlich zum Verständnis seiner Werke beitrage. Seine Arbeit ist reich an einzelnen guten Gedanken; das Ganze aber ist ohne wissenschaftlichen Ernst geschrieben, und das wenige Gute überwuchert ein dichter Wald von Phrasen, so dass schliesslich der Eindruck bleibt, dem Verfasser habe mehr daran gelegen, über einen interessanten Fall ein interessantes Essay zu schreiben, das ihm Gelegenheit bot, seinen blütenreichen Stil virtuos zu handhaben, als durch ernste Forschung zum Verständnis eines Dichters und zur Klärung des Urteils über ihn beizutragen.

Klar und verständig, wie seine ganze Persönlichkeit, ist Immermanns Schrift über Grabbe, die ein Jahr später in Franks „Taschenbuch dramatischer Originalien“ erschien[2]). Mit feinem Verständnis beurteilt er die Werke des Dichters; die Hohenstaufendramen kommen allerdings gegenüber dem „Napoleon“, der ebenso wie die ganze letzte Richtung Grabbescher Dramatik entschieden überschätzt wird, schlecht weg. Was die Charakteristik anbetrifft, so gibt uns Immermann nur ein unvollständiges Bild, da er nur den letzten Abschnitt aus Grabbes Leben, die Düsseldorfer Zeit, in die er selber helfend eingriff, zum Gegenstande einer ausführlichen Darstellung macht. Er lernte eben Grabbe erst kennen, als dessen Kraft und Leben dem Verlöschen nicht mehr ferne war; es ist aber von Wichtigkeit, dass bereits Immermann hier zum erstenmale auf den übertriebenen Genuss von Alkohol als die Ursache des frühen Verfalls hinweist.

Dagegen ist die Biographie von Ernst Duller, die der im Jahre 1838 von der Witwe des Dichters herausgegebenen „Hermannsschlacht“[3]) vorangedruckt ist, entschieden tendenziös gefärbt. Auch hier finden Grabbes Werke eine liebevolle, teilweise sogar enthusiastische Beurteilung von seiten des Verfassers, der, selber Schriftsteller, in Frankfurt a. M. in Grabbes

[1]) Abgedruckt in der Sammlung „Blitze“ (Leipzig 1846).
[2]) Immermanns Werke (Hempel), neunzehnter Teil.
[3]) Erschienen in Düsseldorf bei J. H. K. Schreiner.

unglücklichster Zeit regen Verkehr mit ihm unterhielt und in gläubiger Verehrung zu diesem Geistesriesen aufsah. Dagegen ist die Dullersche Biographie die Quelle aller jener Gerüchte, die sich namentlich gegen die Mutter Grabbes richten, welche für das ganze Unglück ihres Sohnes verantwortlich gemacht wird, während Grabbe selber ziemlich frei ausgeht, und alle Absonderlichkeiten auf Rechnung des Genies geschrieben werden. Von Duller rührt die Behauptung, Grabbe habe schon als Kind von seiner Mutter geistige Getränke vorgesetzt bekommen. Wie viel an diesem Gerüchte wahr sein mag, woher es überhaupt entstanden ist, wollen wir später bei der genauen Darstellung von Grabbes Leben und Charakter untersuchen. Das ist Thatsache, dass hinter dem Verfasser die Witwe Grabbes stand, der natürlich viel daran gelegen sein musste, ihr skandalöses Verhalten bei dem Ableben ihres Mannes, das doch wohl nicht ganz verborgen geblieben war, einigermassen zu erklären und zu rechtfertigen.

Die eingehendste Schilderung von Grabbes Leben bietet uns Karl Ziegler, ein Detmolder Bekannter des Dichters[1]). Der Dichter an und für sich interessiert ihn anscheinend weniger, seine Werke beurteilt er ziemlich nüchtern, im ganzen nimmt er seine Grösse als gegeben an. Aber alle Einzelheiten, alle Widersprüche dieses seltsamen Lebens, das er ganz aus der Nähe beobachten konnte, hat er uns mit einer gewissen spiessbürgerlichen Genauigkeit, gepaart mit einer Art von heiliger Scheu, Punkt für Punkt und häufig — vielleicht unbewusst — sehr glücklich das Charakteristische treffend aufgezeichnet. Sein Werk ist die klarste Quelle, aus der wir schöpfen können. Leider ist es ihm aber nicht gelungen, alle diese Einzelheiten in einen erklärenden Zusammenhang zu setzen und dem Ursprung der Erscheinungen nachzugehen — er hat uns schliesslich doch nur ein Leben, nicht aber einen Menschen geschildert.

Karl Goedeke unterzieht die Grabbesche Produktion in seinem Grundriss einer sehr scharfen Kritik[2]). In seiner Cha-

[1]) Grabbes Leben und Charakter. Hamburg. Hoffmann & Kampe, 1855.

[2]) Band III, S. 508 ff.

rakteristik gebraucht er zum erstenmale den Ausdruck „stiller Wahnsinn". Was er sich darunter eigentlich vorstellt, bleibt unklar; er konstatiert nur die Thatsache, vor der Thatsache selber macht seine Wissenschaft ehrerbietig Halt.

Einen Schritt weiter geht Gottschall in der Einleitung seiner allerdings unvollkommenen Ausgabe von Grabbes sämtlichen Werken[1]). Seine Kritik hält sich ebenso frei von der schroffen Einseitigkeit Goedekes wie von dem überschwänglichen Lobe der Zeitgenossen des Dichters. In seiner Charakteristik tritt er der früheren Richtung gegenüber, die alles Unglück im Leben Grabbes auf die Gabe der Dichtkunst zurückführen wollte. Er sagt: „Man sollte in den Biographien der Dichter der Mit- und Nachwelt reinen Wein einschenken, die Dinge bei ihrem rechten Namen nennen und nicht dem Kainsfluche der Dichtung zuschreiben, was in einer sehr prosaischen Weise vom Uebermass geistiger Getränke herrührte. Das Wilde und Uebertriebene sowie das Dumpfe und Stumpfe, das sich bei Grabbe zeigt, war doch mehr pathologischer Natur; die Ungleichheit und Ueberspanntheit seines Wesens, die wieder auf sein Schicksal bestimmend einwirkte, lässt sich in letzter Instanz auf die Unmässigkeit und Trunksucht zurückführen, denen er zeitlebens ergeben war. Man mag dies bedauern, aber nicht dem Kultus der Musen Schuld geben, was nur dem Kultus des Bacchus und seiner spirituösen Untergötter zuzuschreiben ist." Dadurch, dass Gottschall das Pathologische in Grabbes Leben betont, hat er den einzig richtigen Weg gewiesen, auf dem man zu einem klaren Bilde von dem Menschen und Dichter Grabbe gelangen kann.

Die Arbeit über Grabbe von Johannes Scherr ist unbedeutend und nur eine Zusammenstellung von Einzelheiten, die der Verfasser den bereits erwähnten Werken entnahm[2]).

Oskar Blumenthal lieferte die erste vollständige Gesamtausgabe der Grabbeschen Werke[3]). Sie enthält die ursprünglichen Dramentexte, die kritischen Prosaschriften und das

[1]) Leipzig 1870.

[2]) „Dämonen". Leipzig. Otto Wiegand. 1870.

[3]) Zuerst in Detmold 1874 erschienen, 1875 in den Verlag der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin übergegangen.

Wichtigste aus dem Briefwechsel und bietet jedem, der sich wissenschaftlich mit Grabbe beschäftigt, eine willkommene Erleichterung. Einen gewissen Sammelfleiss wird man dem Herausgeber nicht abstreiten können, womit die Flüchtigkeit im einzelnen allerdings stark kontrastiert. Dagegen versagt seine Kraft vollständig, wenn es gilt, aus Eigenem beizusteuern. So geht er einer Analyse des Charakters aus dem Wege, und seine kritischen Urteile tragen den Stempel des Dilettantismus an der Stirne und können unmöglich Anspruch darauf erheben, ernst genommen zu werden[1]).

Die heutige Wissenschaft muss unbedingt auf dem Wege, den Gottschall einschlug, weitergehen, wenn sie sich ein sicheres Urteil über die ganze Erscheinung Grabbes bilden will. Nur wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, dass die Ursache des unglücklichen Lebens nicht in Grabbes Dichterberufe liegt, sondern pathologischer Natur ist, haben wir sicheren Boden unter den Füssen. Grabbe war ein kranker Mensch.

Wir dürfen uns aber nicht begnügen, die Thatsache zu konstatieren; das weit Wichtigere nach dieser Erkenntnis ist, die Art und Weise der Krankheit festzustellen. Sollten wir auf diesem Wege nicht manche Widersprüche im Leben des Dichters erklären können? Sind vielleicht gerade diese Widersprüche das Charakteristische seiner Krankheit? Finden wir so vielleicht die Macht, welche frühzeitig die Brücke zwischen Leben und Dichten abbrach? Können wir dadurch das Urteil seiner Freunde und Zeitgenossen verbessern, die manche Insinuation schroff zurückwiesen, weil sie nicht glauben wollten, Grabbe sei schlecht, und nicht wissen konnten, dass er in der That krank war? —

Gottschall führt alle Widersprüche und Verschrobenheiten, aus denen sich das ganze unglückliche Leben Grabbes zusammensetzt, sowie alle krankhaften Auswüchse seiner Dichtung auf die alleinige Ursache, den Alkoholmissbrauch, zurück.

---

[1]) Das gleiche Urteil gilt für Blumenthals Promotionsschrift „Beiträge zur Kenntnis Grabbes“ (Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1875).

Darin werden wir ihm nicht ganz beistimmen können. Denn, wenn auch sicher feststeht und allgemein bekannt ist, dass Grabbes äussere Stellung und Beruf unter diesem Laster zu leiden hatte, dass seine Gesundheit untergraben wurde, so bliebe denn doch immer noch die Frage offen: Warum wurde denn Grabbe zum Trinker? Wie kam es, dass eine Persönlichkeit mit so scharfem Verstande, mit so grossen Gaben diesen Verlockungen nicht widerstehen konnte? Warum ertrug seine Natur diese schädlichen Einflüsse nicht eben so lange wie viele andere? Man hat diese Fragen auf die mannigfaltigste Art und Weise zu beantworten gesucht, ohne den eigentlichen Kern der Sache auch nur zu streifen. Während die einen die Mutter für das Leiden ihres Sohnes verantwortlich machen, bringen die anderen den Ort seiner Geburt und Erziehung, das Zuchthaus, damit in Verbindung. Dass diese begleitenden Umstände bestimmend auf die seelische Entwicklung des Dichters eingewirkt haben, soll durchaus nicht bestritten werden. Aber es steht ebenso fest, dass diese Eindrücke auf einen sehr empfänglichen Boden fallen mussten, wenn sie in so verhängnisvoller Weise zur Wirkung gelangten. Grabbe war in der That nicht mehr psychisch gesund, als diese Eindrücke an ihn herantraten. Er zog bereits als Invalide in den Kampf des Lebens und war nicht mehr fähig, weder den Verlockungen noch den Angriffen den nötigen Widerstand entgegenzusetzen. So stellt sich uns sein Leben als ein doppeltes Krankheitsbild dar. Von Hause aus geistig anomal, kann er dem Alkohol nicht widerstehen. Daraus entwickelt sich eine zweite Krankheit, und lange Zeit kann man die beiderseitigen Symptome nebeneinander verfolgen, bis schliesslich die Gewalt des Giftes Geist und Körper zerstört.

Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir das ganze Leben Grabbes untersuchen.

Das Krankheitsbild, welches die Betrachtung dieses Lebens vor uns entrollt, hat die moderne Wissenschaft mit dem Ausdrucke „psychopathische Minderwertigkeit“ belegt. Der Schöpfer dieses Namens ist der bekannte Psychiater J. L. A. Koch[1]), dessen eigene Worte ich im folgenden citiere: „Unter

[1]) Sein Buch „Die psychopathischen Minderwertigkeiten“ (Ravens-

diesem Ausdrucke werden alle, sei es angeborenen, sei es erworbenen, den Menschen in seinem Personleben beeinflussenden psychischen Regelwidrigkeiten zusammengefasst, welche auch in schlimmen Fällen doch keine Geisteskrankheiten darstellen, welche aber die damit beschwerten Personen auch im günstigsten Falle nicht als im Vollbesitze geistiger Normalität und Leistungsfähigkeit stehend erscheinen lassen. Die hier in Betracht kommenden Individuen verhalten sich psychisch nicht wie andere Leute. Es ist in dieser Richtung von jeher etwas an ihnen, das sie vom Durchschnitt der Menschen unterscheidet, alle in sich eigenartig, manche sehr auffällig macht. Sie können aber nicht für geisteskrank im eigentlichen und gebräuchlichen Sinne des Wortes gelten. Ihre Mühseligkeiten, Verkehrtheiten und Mängel schaffen zwar oft sehr zu beachtende Erschwernisse mancher Art bei ihrem Thun und Lassen; aber, ob die Erschwernis auch weit gehe, so sind sie doch auch dann nicht geschwächt, nicht gebunden, nicht hingegeben, nicht genötigt in einer Weise, dass sie die Freiheit ihrer Willensbestimmung völlig eingebüsst hätten. Deshalb darf man die hergehörigen Zustände auch nicht zu den Geisteskrankheiten stellen."

Grabbe soll in diesen Zeilen durchaus nicht für verrückt erklärt werden.

„Der Ausdruck Minderwertigkeit soll jedoch keineswegs besagen, dass immer das ganze psychische Verhalten des Betreffenden minderwertig und ihre ganze geistige Persönlichkeit, an und für sich betrachtet, eine niedrig stehende sein müsste. Nicht wenige psychopathisch Minderwertige, obgleich sie in sich geschädigt und gekürzt sind, ragen doch in manchen geistigen Leistungen, ja nach dem ganzen Wert ihrer geistigen Persönlichkeit über viele normale Menschen weit hervor."

Demnach soll auch das Talent Grabbes durchaus nicht bestritten, seine Phantasien etwa alle als Ausgeburten eines Wahnsinnigen dargestellt werden, wenn auch unzweifelhaft einige krankhafte Züge sich ebenfalls in seiner Poesie finden.

---

burg 1891) ist, wie der Verfasser ausdrücklich bemerkt, nicht nur für Aerzte, sondern auch für gebildete und interessierte Laien, wie Seelsorger, Richter, Geschichtsforscher, geschrieben.

Man unterscheidet angeborene und erworbene Minderwertigkeiten. Für uns kommen zunächst nur die angeborenen in Betracht, da sich bei Grabbe bereits anomale Züge finden zu einer Zeit, wo von einer Erwerbung noch keine Rede sein kann.

Von den angeborenen psychopathischen Minderwertigkeiten passt für unseren Fall die angeborene psychopathische Belastung. Sie ist gekennzeichnet durch Anomalien in der Erregbarkeit, „Mangel an Ebenmass, ein ungebührlich in den Mittelpunkt gerücktes, verschrobenes und widerspruchsvolles Ich, durch Seltsamkeiten und Verkehrtheiten auf psychischem Gebiete“. Auch Zwangsdenken, Zwangsimpulse, Zwangshandlungen kommen vor.

Das Anomale in der psychischen Erregbarkeit zeigt sich namentlich als eine Steigerung der Erregbarkeit. Die gesteigerte psychische Erregbarkeit fehlt keinem psychopathisch Belasteten durchaus und völlig. Im grossen und ganzen erscheinen die hergehörigen Individuen zufolge ihrer gesteigerten Erregbarkeit als ungesund, wehleidig, weichlich, rührselig und mitleidig, einfältig ängstlich, schreckhaft und furchtsam, dumm empfindlich und übelnehmerisch, übertrieben reizbar und zornmütig, stark sinnlich erregbar, als phantastisch und schwärmerisch, auch wohl als besonders geistreich und witzig. Nicht immer finden sich alle diese Züge bei ein und demselben Individuum vereinigt, und noch weniger ist das, was sich findet, immer alles in gleicher Stärke ausgeprägt. — Speziell für unsern Fall sei noch folgendes erwähnt: die Empfindlichkeit, welche bei diesen Belasteten oft in hohem Grade vorhanden ist, wird für manche derselben eine Ursache ihres Hanges zur Einsamkeit. Sofern bei manchen der Intellekt leicht und lebhaft angesprochen wird, die associativen Verbindungen der Gedanken rasch und mannigfaltig eintreten, so erscheinen sie oft als geistreicher, denn sie wirklich sind. Bei solchen Naturen kommt es dann leicht zu Selbstgesprächen und Gestikulationen, selbst auf offener Strasse.

Ein Mangel an Ebenmass auf dem psychischen Gebiet ist bis zu einem gewissen Grade notwendig schon mit den Anomalien in der Erregbarkeit gegeben. Solche Belastete

zeigen eine habituelle Ungleichheit in der Kraft und Tüchtigkeit der einzelnen psychischen Verrichtungen; es existiert für sie mit ihrem oft stark vortretenden Phantasieleben kein Mittleres, keine Mässigung und Ausgleichung durch Gegengewichte. Derartig belastete Individuen sind bisweilen in wissenschaftlichen Dingen scharfsinnig und klar eindringend, dabei aber haben sie gar kein oder nur wenig Urteil in den Dingen des gewöhnlichen Lebens. Sie wissen die Menschen und die Umstände nicht richtig zu nehmen; der bewegliche, hoch begabte Geist ist den Anforderungen des gewöhnlichen Lebens nicht gewachsen, und so weckt die ganze Erscheinung bei dem Nebenmenschen ein Gefühl des Bedauerns.

Ein ungebührlich in den Mittelpunkt gerücktes Ich — man vermisst bei angeboren psychopathisch Belasteten derartige Züge nie gänzlich — hat seine Ursache wesentlich darin, dass auf den Minderwertigen Gefühle, welche in Vorstellungen vom Ich und seinen Qualitäten aufgenommen werden, zu einseitig oder auch zu lebhaft eindringen und er infolgedessen zu stark und zu anhaltend auf sein Ich zu reflektieren veranlasst ist. Solche Naturen wollen überall im Mittelpunkte stehen. Nur ihre Ansicht darf gelten, nur ihr Treiben ist das richtige und ist massgebend. Ueberall suchen sie die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken; nirgends können sie ertragen, dass andere mehr sind und geachteter als sie, Züge, welche selbst schon bei belasteten Kindern stark hervortreten.

„Die Verschrobenheit im Wesen der angeboren psychopathisch Belasteten muss sich zwar nicht notwendig immer auf alle Gebiete des psychischen Lebens erstrecken, ist aber stets umfassend und mächtig genug, um dem ganzen Menschen oder wenigstens einer ganzen Seite seines Wesens einen besonderen Stempel aufzudrücken.“

Ein Blick auf das Leben des Dichters wird uns alle diese einzelnen Symptome in verblüffender Vollzähligkeit zeigen. Noch ein Faktor tritt verstärkend hinzu. Die gesteigerte Erregbarkeit äusserte sich bei Grabbe besonders stark auf sexuellem Gebiet und verführte ihn frühzeitig zur Onanie. Wir haben darüber zwar keine sicheren Nachrichten, doch deutet sein Biograph es in folgenden Worten an: „So mag es nichts-

destoweniger sein, dass eine andere unheimliche Macht schon in seine früheste Jugend eingegriffen hat.“ Die Züge, welche uns derselbe Biograph aus Grabbes Jugend berichtet, bestätigen die Vermutung.

Zu der angeborenen Minderwertigkeit gesellt sich nun bei Grabbe eine erworbene infolge der Schädigung des Nervensystems durch den Alkoholmissbrauch. Die Folgen des chronischen Alkoholismus zeigen sich namentlich auf sittlichem Gebiete. Er erzeugt eine allmähliche sittliche Entartung, da alle tieferen Beweggründe, welche die Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Charakters bedingen, nach und nach schwinden. Auch die psychische Leistungsfähigkeit wird vermindert. Es stellt sich eine leichte Ermüdbarkeit ein und infolgedessen eine Verengerung des Horizontes und Verarmung des Vorstellungsschatzes. Auch das Gedächtnis leidet. Einzelne hervorstechende Züge sind noch das häufige Auftreten von Hallucinationen und der Eifersuchtswahnsinn der Trinker[1]).

Es ist jetzt allgemeine Mode, dem Ursprunge des Talentes nachzugehen und die Eltern, ja auch weitere Generationen, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Um so notwendiger muss man es in dem vorliegenden Falle thun, da gerade die angeborenen psychopathischen Belastungen in den meisten Fällen ihre Ursache in der Ererbung einer Schädigung des Nervensystems haben. Finden wir in den Berichten über Grabbes Eltern Züge, welche auf die Seltsamkeiten des Sohnes hinweisen? Leider sind die Aufzeichnungen der Biographen gerade in diesem Punkte allzu knapp, so dass man kaum mehr im stande ist, ein deutliches Bild zu rekonstruieren.

Ziegler und Duller berichten uns beide über die Eltern und zwar ziemlich übereinstimmend über den Vater, der als ein stiller, fleissiger und anstelliger Bürgersmann geschildert wird. Ziegler fügt dann noch hinzu, er sei einer der Menschen gewesen, welche freundlich mit allem zufrieden erscheinen und lächelnd alles Widerstrebende behandeln, aber bei aller Weichheit doch innerlich konsequent ihre Ziele verfolgen. Man sieht eigentlich nicht deutlich, was der sonst

[1]) Vgl. Kräpelin, Lehrbuch der Psychiatrie.

so klare Ziegler mit diesen Worten sagen will, aber es scheint beinahe, als ob er den Vater entschuldigen wolle. Und man kommt unwillkürlich auf den Gedanken, Grabbes Vater sei einer derjenigen Männer gewesen, die, mehr passive Naturen, das Regiment im Hause an die Frau abtreten. Dagegen laufen sich die Nachrichten über Grabbes Mutter vielfach entgegen, im ganzen aber sind sie ausführlicher — ein Zeichen, dass diese Persönlichkeit mehr im Vordergrunde stand. Man kann das schauerliche Bild, welches Duller von der Mutter entwirft, unmöglich gläubig hinnehmen. Wenn es auch nicht bekannt wäre, dass Duller im Sinne der Witwe des Dichters geschrieben, die der Mutter feindlich gesinnt war, die Worte selbst tragen den Stempel, wo nicht freier Erfindung, so doch ausmalender Phantasie an der Stirne. Duller sagt wörtlich: „An ihrer Brust begann sein Unglück. In jenem zarten Alter, da der Vater dem Kinde noch nichts sein kann, die Mutter ihm alles sein muss, fand er am Herzen der Mutter kein Weichtum, keinen Schutz, fand er darin fast sein Verderben. — Denkt euch eine weibliche Natur, in welcher jeder geistige Regung unter der starren schmutzigen Rinde des Sinnenlebens erstickt bleibt, in welcher die Wahrheit nie zum Durchbruche gelangt, in welcher — statt des Bewusstseins — nur der Instinkt, mit welcher — statt des Willens — nur dies oder jenes bizarre Verlangen, wie sinnliche Anregung eines gebar, schaltet und waltet, — eine solche bösartige, halbverrückte Natur, und — in eines solchen Wesens Schutz gegeben denkt euch ein Kind, das jeden Anblick, jedes Wort, jede Vorstellung wie Muttermilch einsaugt, dem die Mutter das lebendige Evangelium, dem die erste und letzte, die heiligste Liebe, die es noch nicht zu fassen und später nie zu erwidern und zu vergelten vermag, das Organ sein soll, durch welches es das ganze Geheimnis seines Lebens wie einen Traum übersieht, auf den es vielleicht erst auf dem Sterbebette sich wieder besinnt.“ Diesem Erguss in unendlichen Satzgefügen folgt dann die bekannte Erzählung von der Verabreichung geistiger Getränke in frühester Jugend. Duller bemerkt aber ausdrücklich dazu, dass Grabbe diese Thatsache selber von seiner Mutter berichtet habe: ein Um-

stand, auf den wir später noch des Genaueren zu sprechen kommen.

Richtiger und sachlicher lautet der Bericht von Ziegler, der jedenfalls die Frau Zuchtmeisterin aus näherer und längerer Anschauung kannte als Duller. Er schildert sie uns als eine hohe, respektable Bürgersfrau von stattlicher Gestalt und hellen Augen und hebt, fast wie im Gegensatze zu dem Manne, ihre Energie hervor, um dann gleich wieder einschränkend zu bemerken, dass ihr etwas Leidenschaftliches, Heftiges eigen war, weswegen sie manchmal auf Erfüllung wunderlicher Einbildungen, die sie sich in den Kopf gesetzt hatte, mit Beharrlichkeit bestehen konnte. Leider bewegen sich auch die Nachrichten Zieglers allzusehr in allgemeinen Ausdrücken, die höchstens andeuten, aber nicht erklären. Während aber Duller die Einwirkungen der mütterlichen Natur auf den Sohn nur auf Umgang und Erziehung zurückführt, geht Ziegler viel tiefer und konstatiert eine Vererbung. Er sagt: „Auch ist Grabbe allerdings ein guter Teil Barockheit und Starrsinn von seiner Mutter angeboren, wie er ihr andrerseits die weibliche Erregbarkeit und Beweglichkeit, die ihm beiwohnten, verdankt, wodurch sich zugleich wieder die Erfahrung bestätigt, dass das weibliche Element als Genius ausgezeichneter Männer, zumal der Dichter, wirkt, und dass diese den Müttern ähnlicher sehen als den Vätern.“ Dass Grabbe seine dichterische Begabung von der Mutter geerbt habe, ist eine Kombination Zieglers, die sich durch nichts rechtfertigen lässt. Wohl aber wird klar, dass er die krankhaften Züge seiner Natur von der Mutter überkommen hat. Ziegler gebraucht selber Ausdrücke wie Barockheit und Erregbarkeit, mit denen der Laie meistens das belegt, was ihm fremd und unerklärlich erscheint und in den meisten Fällen eben pathologischen Ursprungs ist. Grabbes ganzes Benehmen muss wenigstens in einzelnen Zügen dem der Mutter geähnelt haben; wir werden infolgedessen nicht fehlgehen, wenn wir bereits bei der Mutter eine psychopathische Minderwertigkeit annehmen, welche in erhöhtem Masse bei dem Sohne wiederkehrt, während die gesündere Natur des Vaters bei der Vererbung zurücktritt.

Es muss ferner noch auf den Umstand hingewiesen

werden, dass Grabbe erst nach achtjähriger Ehe geboren wurde und auch fernerhin einziges Kind blieb. Die Familie war bereits dem Ende ihrer Fortpflanzungsfähigkeit nahe. Von dem Leben der Eltern ist uns sonst nichts Bemerkenswertes erhalten: es war ein Bürgerleben, ruhig dahinfliessend in einer kleinen Stadt, fern vom Leben der grossen Welt, das nur dann und wann in Nachrichten von ihrem berühmten Sohne oder über denselben in die Stille ihres Daseins klang. Besondere Excesse, die auf das spätere Leben des Sohnes hindeuten könnten, scheinen nicht vorzuliegen. Unmöglich kann man dem Vater seinen regelmässigen Abendschoppen, von dem Ziegler berichtet, zum Vorwurf machen; und wenn es auch aus Verschiedenem hervorgeht, dass die Rumflasche eigentlich stets auf dem Tische des Grabbeschen Hauses stand, so erklärt sich das wohl aus der Sitte der Zeit und der Gegend.

Die Möglichkeit einer Vererbung scheint demnach gegeben. Betrachten wir nun zuerst die äussere Erscheinung des Dichters; denn eines der wichtigsten Merkmale, die für das Vorhandensein psychischer Anomalien sprechen, sind gewisse anatomische Verbildungen, und eine der auffallendsten ist das Missverhältnis zwischen den einzelnen Körperteilen, zwischen Schädel und Gesicht und den einzelnen Abschnitten derselben.

Obwohl die Bedeutung dieser Erscheinungen gewiss keinem von denen, die über Grabbe geschrieben haben, bekannt war, so haben doch alle diese Missverhältnisse bei der Schilderung der Persönlichkeit Grabbes als in die Augen fallend berichtet und sich des Längeren darüber verbreitet. Zur Bestätigung können noch die erhaltenen Bildnisse Grabbes herangezogen werden, unter denen die Zeichnung von Hildebrandt, welche jetzt durch eine Reproduktion in der „Deutschen Litteraturgeschichte“ von Robert König auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist, das instruktiveste sein mag[1]). Man vergleiche hiezu die Worte von Scherr, die übrigens nur eine geschickte Zusammenstellung der Einzelheiten, die er im

[1]) Gestochen von Br. Stöber: auch bei Könnecke publiziert.

Buche von Ziegler gefunden, sind: „Auf einem schmalen, schmächtigen Rumpf mit frauenzimmerlich abfallenden Schultern trug „unser Genie“ einen Prachtkopf, wenigstens was Schädelbildung und Stirnwölbung betraf. Wie aber der Kopf durch seine Mächtigkeit im schreienden Missverhältnisse zum schwächlichen Leibe stand, so war er auch sozusagen mit sich selber uneins. Auf der Zeusstirne thronten, in den grossen Augen blitzten edle Dämonen, aber um die knollige Rotnase und um den grobsinnlichen Mund her, dessen obere Lippe unschön über die untere herabhing, tummelten sich gemeine, und das stark zurückweichende, wie in dem ersten Entwicklungsansatz steckengebliebene Kinn bildete einen geradezu lächerlichen Kontrast zu der wundervoll entwickelten oberen Gesichtspartie.“

Noch eingehender spricht sich Immermann über diesen Punkt aus: „Nichts stimmte in diesem Körper zusammen. Fein und zart — Hände und Füsse von solcher Kleinheit, dass sie mir wie unentwickelt vorkamen — regte er sich in eckichten, rohen und ungeschlachten Bewegungen; die Arme wussten nicht, was die Hände thaten; Oberkörper und Füsse standen nicht selten im Widerstreite. Diese Kontraste erreichten in seinem Gesichte ihren Gipfel. Eine Stirn, hoch, oval gewölbt, wie ich sie nur in Shakespeares (freilich ganz unhistorischem) Bildnisse von ähnlicher Pracht gesehen habe, darunter geisterhaft weite Augenhöhlen und Augen von tiefer seelenvoller Bläue, eine zierlich gebildete Nase, bis dahin — das dumme fahle Haar, welches nur einzelne Stellen des Schädels spärlich bedeckte, abgerechnet — alles schön. Und von da hinunter alles hässlich, verworren, ungereimt! Ein schlaffer Mund, verdrossen über dem Kinne hängend, das Kinn kaum vom Halse sich lösend, der ganze untere Teil des Gesichtes überhaupt so scheu zurückkriechend, wie der obere sich frei und stolz hervorbaute.“

Wir sehen durch die Feststellung dieser Thatsachen die Wahrscheinlichkeit unserer Annahme wachsen, Sicherheit kann uns nur das Leben des Dichters im ganzen bieten.

Christian Dietrich Grabbe wurde am 11. Dezember 1801

als Sohn des Zuchtmeisters in Detmold auf dem dortigen Zuchthofe geboren.

Die umgebenden Verhältnisse waren durchaus darnach bestellt, dass sich das Kind frei und ohne Hindernisse entwickeln konnte. Die Eltern, wenn auch nicht gerade im Wohlstand lebend, konnten doch ihrem einzigen Sohne eine gründliche wissenschaftliche Bildung zu Teil werden lassen. Wie wir aus den hinterlassenen Briefen ersehen können, reichten die Mittel auch für die Anschaffung der wichtigsten Bücher, die nicht im engsten Sinne zum Studium gehörten, wohl aber für die allgemeine Bildung von Bedeutung waren. Und was die mangelnde Bildung des Elternpaares zur Erziehung nicht beitragen konnte, das ersetzten väterliche Freunde, die in Detmold, das trotz seiner Kleinheit verhältnismässig viele gebildete Leute als Beamte in seinen Mauern beherbergte, zahlreich genug waren. Auch die örtlichen Verhältnisse waren günstig. Die kleine Stadt liess das Kind aufwachsen in stetem Verkehr mit der Natur ohne hemmende Schranken, wie sie die Grossstadt der Kindheit in den Weg stellt; die Residenz und Garnison bot Abwechselung genug und bunte Bilder für das Auge. Gegenwart und Vergangenheit traten gleichmässig an ihn heran. Die weitere Umgebung musste seinen Sinn auf die Geschichte lenken; beschäftigte sich doch die ganze kleine Stadt mit der Frage, „wo Hermann den Varus schlug“. Und was reizt Gemüt und Phantasie mehr zum Nachdenken und Weiterspinnen als die stummen Zeugen früherer Grösse mit dem geheimen Zauber des Vergangenen, welche förmlich auffordern, die vergangene Welt in eigenen Träumen wiedererstehen zu lassen. Es ist interessant, dass Grabbes Phantasie, die sich überall herumgetummelt, erst dann zu seiner Heimat zurückkehrte, als seine Lebensuhr bereits zum letzten Schlage ausholte. Erst aus den Werken anderer Dichter musste ihm das Bild der eigenen Heimat entgegentreten. Man könnte meinen, „Die Hermannsschlacht“ hätte sein erstes Werk sein müssen — sie wurde sein letztes.

Die erste Jugendzeit verlebte der Knabe in der Wohnung seiner Eltern im Zuchthause. Dieser Umstand hat vielen

Biographen als der Schlüssel der ganzen Persönlichkeit gegolten. Bezeichnend für die unsachliche und unwissenschaftliche Auffassung solcher Dinge ist die darauf bezügliche Stelle in der Skizze von Ernst Willkomm: „Grabbes Wiege stand in einem Hause, das jeder freie Mensch gern flieht. Sein Schlummerlied war das eintönige Summen und Schwirren arbeitender Maschinen, die in Bewegung gesetzt wurden von gefesselten Händen. Kettengeklirr drang früher in sein Ohr als der Schmelz seiner hochdeutschen Muttersprache. Schwere Schlüssel klapperten eine unheimliche Musik. Thüren knarrten und rasselten, und des Voigtes rauhe Stimme entlockte der Brust des Kindes Seufzer und Röcheln. Das Verbrechen wandelte mit schwerem, kettenbelastetem Fusse über seinen Scheitel hin, es stöhnte bang unter der Diele, die seiner Spiele Schauplatz war. Grabbe wurde im Zuchthause zu Detmold geboren.“ — Man beachte den künstlichen Aufbau dieser Phrasen, der die Neugier des Lesers reizen soll und eine unheimliche Stimmung erzeugen, bis dann der Autor in dem lapidaren Schlusssatze das Entsetzliche enthüllt. Man könnte allen Biographen, die diese pessimistische Ansicht hegen, mit dem gleichen Rechte das Gegenteil antworten: Grabbe hätte Ordnung und Zucht in dieser Umgebung lernen müssen. Ziegler spricht sich sehr ruhig und nüchtern gegen alle derartigen übertriebenen Auffassungen aus, und er kannte jedenfalls die Detmolder Verhältnisse am besten und wusste, dass ihre Kleinheit diesen grandiosen Phantasien des Grässlichen jeden realen Boden entzog. Seiner Meinung, die Sträflinge wären dem Knaben nicht viel anderes gewesen wie die Kühe seines Vaters im Stalle, kann man im grossen und ganzen beipflichten. Wir finden nämlich gar keine Spuren dieser Kindheitseindrücke in Grabbes Dichtung. Nirgends hat er sich direkt mit der Schilderung eines ähnlichen Milieus befasst, niemals hat er sich in die Psychologie des Verbrechers versenkt; desgleichen hatte er für soziale Verhältnisse keinen Blick. Wie weit stehen die „grossen Verbrecher“, welche er schildert, wie Gothland und Don Juan, von der Vollstreckungsstätte irdischer Gerechtigkeit! Oskar Blumenthal geht in seinen Schlussfolgerungen allerdings so weit, dass er einzelne

Ausdrücke in Grabbes Erstlingswerk, wie „Galgen“, „Rad“, „Delinquent“, „aufbrennen“ und andere, auf seine Erziehung im Zuchthause zurückführt. Das ist jedoch eine immerhin sehr anfechtbare Methode wissenschaftlicher Forschung; denn nach diesem Grundsatze müsste man bei der Lektüre von Schillers „Räubern“, einem Werke, aus dem eine eingehende Kenntnis der ausübenden Justiz und ihrer Werkzeuge spricht, zu eigentümlichen Vermutungen über Amt und Wohnsitz des ehrsamen Majors Schiller kommen.

Der Ursprung aller dieser Auffassungen müssen infolgedessen Grabbes eigene, entweder mündliche oder briefliche, Aeusserungen gewesen sein. Zweimal schreibt Grabbe an seinen Verleger über diesen Punkt. Das erstemal handelt es sich um eine Recension, die durch Bemerkungen über das Leben des Autors ausgeputzt werden soll[1]). Man merkt die Sucht nach Reklame sehr deutlich. Die andere Briefstelle spricht sogar von einem Romane, in dem Grabbe seine Jugendzeit darstellen will, um ihn dann dem Papste zu widmen[2]). Das macht ganz den Eindruck eines schlechten Witzes.

Immermann berichtet[3]): „Wie oft sagte er mir: Was soll aus einem Menschen werden, dessen erstes Gedächtnis das ist, einen alten Mörder in freier Luft spazieren geführt zu haben?“ Er bezweifelt die buchstäbliche Wahrheit der Erzählung. Grabbes eigene Aeusserungen dürfen auch von uns nur mit der äussersten Vorsicht aufgenommen werden. Meistens haben sie die Tendenz, die Wirklichkeit zu entstellen. Gerade diese Bemerkungen fügen sich ungemein gut in das gesamte Bildnis ein. Hätte Grabbe wirklich unter seinen Jugendeindrücken zu leiden gehabt, wir hätten wahrscheinlich von ihm selber keine Nachricht darüber. Nicht in den umgebenden Verhältnissen, in ihm selber ist die Ursache seines Unglückes zu suchen.

Wie tritt uns nun der Knabe Grabbe in dieser Umgebung entgegen? Fast alle charakteristischen Merkmale, die oben angegeben worden, stellen sich bereits in seiner Jugend

[1]) Brief an Kettembeil vom 2. Dezember 1827 (Blumenthal, IV, 416).

[2]) Brief an Kettembeil vom 12. Juli 1827 (Bl. IV, 393).

[3]) Immermanns Werke, 19. Teil, Seite 33.

zu einem seltsamen Bilde zusammen. Die Einzelheiten berichtet uns Ziegler, auf den sich unsere Angaben hauptsächlich stützen. Er schildert uns Grabbe als ein kränkliches, schwaches Kind, das von vornherein eine ganz unerklärliche Scheu gegen alle fremden Menschen zur Schau trägt. Aengstlich zieht er sich von seinen Altersgenossen zurück und verbringt seine Zeit meistens zu Hause bei der Mutter, die ihn verzärtelte und auf alle seine Wünsche einging: ein Umstand, der entschieden nachteilig auf sein Gemütsleben eingewirkt hat. Dieses seltsame Verhalten dauert jahrelang an, ein Anruf auf der Strasse macht noch den Schüler erzittern, ja noch als beinahe erwachsener Mensch ist er weder durch Einladungen noch durch Bitten der Eltern zu bewegen, bei dem Archivrate Klostermeier, der ihn liebte und förderte, einen Besuch zu machen[1]). Namentlich die grösseren Spiele der Jugend, wobei es auf Ordnung und Unterordnung ankommt, scheinen ihm verhasst gewesen zu sein. Während die anderen Knaben in hellen Haufen zum Soldatenspiel hinausziehen, steht er seitab, und — das ist das Bezeichnende — während er seine Einsamkeit wohl fühlt, setzt sich sein Bedauern darüber in hämischen Spott um, und mit altklugen Worten geisselt er das kindliche Spiel seiner Altersgenossen, denen er sich doch gerne angeschlossen hätte. Grabbes Sucht, das eigentliche Gefühl zu verheimlichen und grösser zu erscheinen, als er in der That ist, tritt uns hier zum erstenmale entgegen. Das ist jedoch nicht, wie Ziegler meint, der Ausdruck eines selbständigen, überlegenen Geistes.

Derselbe Biograph hat uns noch zwei Einzelzüge berichtet, welche ausserordentlich wichtig sind. Grabbe ass nämlich die unreifen Zwetschgen mit grosser Vorliebe. Denselben Hang findet man zwar bei allen Kindern, die die Zeit der Reife nicht erwarten können. Für den Knaben Grabbe jedoch verloren die reifen Früchte den Reiz, er überliess sie willig seinen Gespielen: das ist das Auffallende. Es zeigt sich hier eine Geschmacksperversität. Solche und ähnliche Züge gehören zu den häufigsten Verschrobenheiten bei den „Minderwertigen“.

[1]) Vgl. hiezu Dullers Biographie, Seite 12

Von besonderem Interesse ist ferner folgende Erzählung Zieglers: „Er hatte nämlich die Liebhaberei mit Vietsbohnen zu spielen, die er auf den ganzen Fussboden seiner Wohnstube ausgebreitet hatte und dirigierte, während er bei ihnen auf der Erde lag. Dabei sah er gar nicht gern, wenn jemand auf ihn zukam und ihn dabei antraf, auch war er sehr geheimnisvoll damit, was das Spiel für eine Bedeutung habe. Wenn ihm jemand unverhofft auf die Stube trat, wurde er sichtbar ängstlich und rief dem Eintretenden entgegen: „Um Himmelswillen, meine Bohnen! Bleib mir zwischen meinen Bohnen weg." Und dann sprang er lachend umher, halb noch in sein Bohnenspiel vertieft: „Sieh mal den Dickkopf, das ist ein Teufel! Aber hier mein Napoleon, ein Schwerenotskerl! Fass mir meinen Napoleon nicht an, um Himmelswillen, ich kanns nicht leiden. Na, es ist schon gut. Ha, ha, ha!" — —

Wie lebhaft und anschaulich hat uns der Biograph diese Scene erzählt. Ebenso seltsam wie das ganze Spiel ist Grabbes Reaktion bei jeder Störung. Als sein Jugendfreund Petri ihn einmal lächerlich zu machen sucht und eine von den Bohnen aus dem Fenster wirft, ringt er mit ihm und bricht schliesslich für eine geraume Zeit den Verkehr mit ihm ab. Wir sehen deutlich, dass es sich hier nicht um eine Zufälligkeit handelt, die der Biograph aufgegriffen, sondern eine andauernde, festgewurzelte Seltsamkeit seines Geistes. Ausserdem wiederholen sich diese Aeusserungen seiner krankhaften Natur in anderer Form auch in seinem späteren Leben.

Besonders wichtig für die Beurteilung von Grabbes Persönlichkeit sind die Nachrichten, welche uns über die letzten Jahre der Detmolder Gymnasialzeit Aufschluss geben. Der Hang zur Einsamkeit scheint infolge der durch die Schule gebotenen Gemeinschaft mit Altersgenossen fürs erste wenigstens überwunden. Sein Biograph schildert den Schüler Grabbe meist in lebhaftem Verkehr und zahlreicher Gesellschaft. Ja selbst der Zuchthof wird der Schauplatz fröhlicher Spiele. Er kann daher unmöglich einen so grausigen und abstossenden Eindruck auf die Jugend gemacht haben. Der Umgang Grabbes mit seinen Genossen selber aber ist wiederum ganz seltsam. Grabbe geht keineswegs in die Gesellschaft

auf, er beherrscht sie aber auch nicht, wie sonst begabte Knaben zu thun pflegen, sondern er gruppiert sie um sich und benützt sie als Zuschauer, um sich vor ihnen zu produzieren. Dabei entwickelt er nun einen mehr blendenden als wärmenden Witz, seine beissende Satire verschont niemand, die gesuchtesten Bilder, die barocksten Ideenverknüpfungen kommen aus seinem Munde: alle seine Aeusserungen sind auf ein Publikum berechnet.

In der Schule selbst wird er uns als fleissig und intelligent geschildert. Seine Lehrer rechneten ihn zu den besten Zöglingen der Anstalt, obwohl seine Neigungen strengen humanistischen Ansprüchen keineswegs entgegenkamen. Ueberhaupt verhält er sich ablehnend allen Disciplinen gegenüber, die besondere Anforderung an das scharfe, logische Denken stellen, während er alle Fächer, welche die Phantasie beschäftigen, bevorzugt. So kommt es, dass auch die alten Sprachen für ihn nicht wie für so viele Poeten das Lieblingsstudium werden. Sein Sinn ist mehr auf Geschichte und Geographie gerichtet. Diese Vorliebe verführt ihn zu einem wahllosen, unmässigen Bücherlesen. Da die Zeit des Tages nicht ausreicht, nimmt er die Nacht zu Hilfe, und um sich wach zu halten, gebraucht er schon in so frühem Alter das nervenschädliche Mittel, Kaffee. Auf die deutschen Aufsätze verwendet er besondere Aufmerksamkeit; infolgedessen werden sie zwar nicht besonders gut durchdacht, aber von ungemeiner Ausdehnung. Dem eigentlichen Thema schiebt er einen ganz eigenen Sinn unter, alles hat eine besondere, geheime Beziehung, ja er liebt es sogar, mitten im Satze abzubrechen, Stadtneuigkeiten in die Abhandlung einzuflechten oder auch wohl plötzlich einen Mitschüler anzureden. Regellosigkeit in Wort und Arbeit, gepaart mit der nie zu zähmenden Sucht, Aufsehen zu erregen: das sind für einen Gymnasiasten immerhin bedenkliche Züge. Ziegler hat uns ausserdem noch eine Anekdote aus dem Schülerleben überliefert, die deutlich zeigt, wie Grabbe von Jugend auf bemüht war, etwas anderes zu scheinen, als er in der That ist. Ich citiere wörtlich: „Man erzählt ferner, eines Tages ist er mit dem Cäsar beschäftigt, um sich auf die morgende Stunde zu prä-

parieren, hat das lateinische Lexikon neben sich liegen und schlägt eifrig die Wörter nach, die ihm noch fehlen. Da bemerkt er, dass ein Mitschüler von ihm über den Gang kommt und in das Fenster seiner Stube hineinsieht, schnell wirft er Lexikon und Cäsar weg, und, als sein Mitschüler hereintritt, sitzt er hinter einem alten Romane und reckelt sich auf dem Stuhle, gleich als ob er glauben machen wolle, dass er sich mit nichts Ernsthaftem beschäftige und alle Schwierigkeiten vermöge seines angeborenen Genies überwinde.“

Immermehr bemächtigt sich der ganzen Persönlichkeit eine allgemeine Nervosität. Der Stimmungswechsel ist ein ungemein häufiger, und die widersprechendsten Affekte jagen einander, ohne dass selbst der liebevolle und aufmerksame Beobachter einen zureichenden Grund dafür in der Aussenwelt zu finden vermag. Bald ist er niedergeschlagen, bald überglücklich; bald selbständig und verschlossen, bald hilflos und leichtgläubig; heute versöhnlich und anschliessend, morgen hochfahrend und anmassend. Sein ganzes Leben wird von einer stetig zunehmenden Unruhe beherrscht.

In die letzten Schuljahre fällt auch bereits der Anfang von Grabbes alkoholischen Excessen. Es war, wie uns sein Biograph berichtet, in den höheren Gymnasialklassen überhaupt ein flottes Leben eingerissen. Grabbe ist thätiges Mitglied der Kneipgelage, aber wiederum ist er nicht eigentlich mit ganzer Seele dabei, sondern er benützt auch hier seine Kumpane nur, um sich vor ihnen zu produzieren. Er setzt seinen Ehrgeiz daran, alle Altersgenossen im Trinken zu beschämen; und als einmal eine lustige Gesellschaft von einem Lehrer in einer Konditorei betroffen wird, stellt sich Grabbe sofort in den Vordergrund, bestellt sechs Schnäpse auf einmal und stürzt sie alle vor den Augen des Lehrers hinunter.

Dass derartige Extravaganzen seiner Gesundheit schädlich sein mussten, liegt auf der Hand. Im übrigen sind Züge, wie sie soeben geschildert, auch der normalen Pubertät eigen; pathologisch werden sie meistens erst, wenn sie in das Mannesalter hinübergenommen werden, und das ist bei Grabbe der Fall.

Lebendig illustriert wird Grabbes Jugendleben noch durch

die wenigen Briefe, die uns aus seiner Schulzeit erhalten sind. Auch aus den Briefen tritt uns unmittelbar etwas Unnaives, Unkindliches, Gemachtes und Gespreiztes entgegen. Man glaubt den Beteuerungen, die darin vorkommen, nicht, weil sie in zusammengesuchten Worten und Verbindungen altklug und geziert vorgebracht werden. Es handelt sich in den drei Briefen, welche die Blumenthalsche Ausgabe enthält, um die Erlangung von Büchern: im ersten bittet der Knabe um Zimmermanns Taschenbuch der Reisen, im zweiten handelt es sich um die nachträgliche Einholung der Erlaubnis zum Ankauf von Schlegels Shakespeare-Uebersetzung, im dritten um ein Schulbuch und die ersten Bände der Voss'schen Uebersetzung desselben Dichters. Gleich der erste Brief beginnt mit der abgegriffenen Redensart: „Schnell ergreife ich die Feder ...". Dann rückt er damit heraus: „Ich habe einen heftigsten Wunsch ..."; sofort korrigiert er sich aber ganz ciceronianisch: „Wunsch sage ich? Die heftigste Begierde, die grösste Leidenschaft nach einem Buche." — Noch aber wird der Gegenstand dieses Wunsches nicht enthüllt, sondern der Schreiber beginnt erst eine eingehende Schilderung seines unglücklichen Zustandes, in den ihn die Sehnsucht nach diesem fraglichen Gegenstande versetzt hat. Darin kommen nun seltsame Wendungen vor wie: „Daher war jener Trübsinn, dem ich ganz nachhing, wo ich überall stand und in mich selbst versunken war. Ihr wolltet ihn vertreiben, aber ich hange ihm jetzt noch in einsamen Stunden nach ..." Später heisst es: „Habe ich mich entfernt, so umhüllen wieder finstre Wolken meine sonst jugendlich freie Stirn." Dann beachte man die altertümliche, nach der Bibel schmeckende Phrase: „Darum murrte ich, wenn ich ein neu Kleid bekam" u. s. w. Man merkt sofort, dass es sich hier nur um einen erkünstelten, unwahren Erguss handelt, dem jede Spur wahrer Empfindung fehlt. Der ganze Brief ist künstlich aufgebaut: erst am Schlusse rückt der Briefsteller mit der eigentlichen Bitte heraus. Das Gleiche wiederholt sich in den anderen Briefen.

Fassen wir das Angeführte noch einmal kurz zusammen: Grabbes Jugendleben zeigt uns eine schwächliche, seltsame,

verschlossene Natur, die sich anfangs im Gefühl ihres Unvermögens von den gleichaltrigen Genossen vollkommen absondert und auch späterhin ihr eigenes Leben lebt. Diese Isolierung wird genährt durch das lebhafte Bewusstsein des eigenen Wertes, das ihn zu allerlei Seltsamkeiten verleitet, und ihn auf seine Mitmenschen verächtlich herablicken lässt. Vereinzelt tauchen Züge von Perversität auf, und in der letzten Zeit zeigt sich eine ausgesprochene Neigung zum Trinken. Dieser Zug bildet sich in Grabbes Studentenzeit weiter aus und führt schliesslich den Ruin der ganzen Persönlichkeit herbei.

Um die Osterzeit des Jahres 1820 fuhr Grabbe nach Leipzig, um sich dem Studium der Rechte zu widmen.

Damit war er der Aufsicht der Eltern und Freunde entrückt. An die Stelle der engen Residenz trat das Kleinparis mit allen seinen Reizen. Er war frei und unbeobachtet und lernte gar bald seine Freiheit fühlen. Auch jetzt tauchen dieselben Züge auf, wie in seiner Knabenzeit, aber infolge der Freiheit grotesker und bizarrer, infolge des reiferen Alters auffallender und in ihren Konsequenzen einschneidender. Wieder tritt uns bei dem werdenden Dichter der Hang zur Einsamkeit entgegen und das Unvermögen, sich als ein gewöhnliches Glied in einen grösseren Zusammenhang einzureihen. Wie er als Knabe den Spielen von ferne zusieht, so kann es der Student nicht über sich gewinnen, einer studentischen Verbindung beizutreten, obwohl gerade die damals in Flor stehende Burschenschaft seinen eigenen Anschauungen von Deutschlands Macht und Grösse lebhaft entgegenkommen musste und ausserdem seinem stets auf die Geschichte gerichteten Geiste reichlich Nahrung gewähren konnte. Auch scheint Grabbe sich den Gewohnheiten der Burschenschaft wenigstens äusserlich genähert zu haben, denn sein Biograph erzählt uns, dass er sich „altdeutsch trug"; in direkte Berührung ist er nie mit ihr getreten, und der Dichter der „Hohenstaufen", die gewissermassen den dramatischen Höhepunkt der patriotisch-historischen Strömungen jener Zeit bilden, hat nie selbst thätig Teil an der Bewegung genommen: das ist ebenfalls ein charakteristischer Zug.

Immerhin scheint Grabbe, im Anfange wenigstens, seinen Studien ziemlich fleissig obgelegen zu haben; denn, wie er selbst in einem Briefe an seinen Verleger Kettembeil schreibt, hat er in seinen ersten Semestern den bedeutendsten Teil seines juristischen Wissens erworben, das ihn später nach manchen Irrfahrten in den Stand setzte, die Lippesche Staatsprüfung mit einigen Ehren zu bestehen. Aber lange dauert weder Fleiss noch Interesse an. Ausdauer ist überhaupt seine Sache nicht. Nach verhältnismässig kurzer Zeit lässt er sein Studium vollständig liegen und verbringt, wiederum allein, seine Zeit in den Wirtshäusern oder wandelt einsam auf den Strassen auf und ab in stetem Selbstgespräch, das er mit lebhaften Gestikulationen begleitet: schon als Student eine auffallende Erscheinung.

Die Sucht des Knaben, sich zu zeigen und zu produzieren, finden wir bei dem Studenten wieder. Statt sich Bekannten aus der Heimat, die zufällig durch Leipzig kommen, von der vorteilhaftesten Seite zu zeigen, führt er sie mit Absicht in die Weinhäuser und lässt sie einen Blick in den Sumpf seines Lebens thun, um sich dann an ihrem spiessbürgerlichen Entsetzen zu freuen. Ein Verfahren, das übrigens seinem Leumund in der Vaterstadt sehr schadete. In verschiedenen Briefen tritt er nun wiederum seinerseits derartigen Gerüchten entgegen und sucht seinen Eltern die Besorgnis auszureden. Sonst nimmt er in seinem ganzen Leben auf seine Eltern wenig Rücksicht — das eigene Ich steht allein im Mittelpunkte seines Denkens —, und mehrere Briefe zeigen uns, wie wenig nobel der Sohn seinen Eltern die Spargroschen aus der Tasche zu locken weiss. Die erste Zeit seines Studiums ist überhaupt die Wende in seinem Leben. Von jetzt an verfällt er immer mehr dem Alkoholteufel, sein ganzes Leben und Treiben ist von nun an mit unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten.

Deutlich sieht man den Umschlag an dem Stil der Briefe, die er an seine Eltern richtete. „Man merkt sofort, dass ein neuer Faktor hinzugetreten ist. An die Stelle des geschraubten, unkindlichen Tones von früher ist die zügelloseste Freiheit, an die Stelle des künstlichen Aufbaus die momentane,

zusammenhangslose Eingebung getreten. Von einer Disposition ist keine Rede mehr; man merkt vielmehr auf jeder Zeile, dass der Verfasser beim Schreiben eines Satzes noch nicht im geringsten an den folgenden denkt. Nur wenn er um irgend etwas bittet oder gerade ein vorgeschriebenes Thema behandelt, zwingt er sich zu logischen Verbindungen der einzelnen Teile; sonst ist alles ohne Unterschied neben einander gestellt in ganz kurzen, abgehackten Sätzen. So erwähnt er z. B. seinen Lehrer Krug, spricht sodann vom Zahnweh, um gleich darnach auf das Aufschlagen der Messbuden zu kommen: alles in fünf Zeilen. In demselben Briefe heisst es. weiter unten wörtlich: „Man hört viel von Mordthaten. — Drei Häuser haben wiederum aufgehört zu zahlen. Die ehemalige Begeisterung legt sich. — Man sagt, dass der König von England Leipzig berühren werde. — Meine Stiefel zerreissen ungeheuer, aber meine Hosen halten wie Eisen. Morgen schliessen alle Professoren.“ Aehnlich ist der Ton in den anderen Briefen: von seinem eigenen Ferienaufenthalte geht er zum Schweinehandel der Eltern über, vom russischen Kaiser auf die Selbstmorde in der Universitätsstadt: alles ohne jeden Zusammenhang. Nur wenn er von seinem Drama und seinen Erfolgen berichtet, wird er weitschweifiger und eingehender: man kann die Briefe nicht ohne Kopfschütteln lesen.

Sein Erstlingswerk, die Tragödie „Der Herzog von Gothland“, hatte er bereits in Detmold während der letzten Schuljahre begonnen. Als sein Interesse an der gewählten Wissenschaft schwand, scheint er das Stück wieder hervorgeholt und nach verhältnismässig kurzer Zeit wenigstens zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht zu haben. Jedenfalls verschaffte er sich durch die Vorlesung einzelner wilder Scenen, die in jener weichlichen Zeit ungeheures Aufsehen erregten, den Eintritt in die litterarischen Kreise Leipzigs, wo sich, wie Ziegler berichtet, sein Leben den Sitten der feineren Gesellschaft einigermassen anpasste. Wiederum sehen wir, dass Grabbe erst dann sich zur Geselligkeit herbeilässt, wenn er der Mittelpunkt ist und die übrigen ihn anstaunen und bewundern.

Durch die erneute Beschäftigung mit seinem Trauerspiele angeregt, kam Grabbe auf die für ihn wenigstens sonderbare Idee, Schauspieler zu werden, und suchte diesen Gedanken auch sofort zu verwirklichen, indem er einflussreiche Männer um ihre Verwendung bat. Auch in diesem Schritte ist ein Ausfluss der krankhaften Natur Grabbes zu sehen. Nach allem, was uns überliefert worden, brachte Grabbe zum Schauspielerberufe nichts als den guten Willen mit; er besass weder die Gestalt noch das Organ für die Bühne. Aber alle hemmenden Umstände übersieht er, sie existieren für ihn nicht, ganz unmerklich verschiebt sich ihm die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie, und er, der als Dichter so viele Personen hat reden lassen, will nun selber als Schauspieler den Versuch machen. An und für sich betrachtet hat ein derartiger Irrtum in den Fähigkeiten vielleicht nichts Anomales und wird wohl vielfach in dem Leben gesunder, namentlich von bremendem Ehrgeiz erfüllter Menschen vorkommen — auffallend ist es, dass dieser Gedanke mit denselben Motiven sich bei Grabbe nicht einmal findet, sondern sich im späteren Leben wiederholt, und zwar um vieles grotesker und sonderbarer, so dass man den eigentlichen Charakter dieser Schwärmereien sofort klar erkennt. Davon wird später die Rede sein, wenn wir die Detmolder Amtsthätigkeit Grabbes einer Prüfung unterziehen.

Aus dem Plane wurde nichts, und vielleicht mit aus diesem Grunde verliess Grabbe im Frühling 1822 Leipzig und siedelte an die Berliner Universität über. In Berlin wurde er bald mit den dortigen Vertretern der Litteratur, den letzten Ausläufern der Romantik, bekannt, die ihn mit offenen Armen empfingen. Er wurde ein eifriges Mitglied ihrer Tafelrunde, die seine spöttischen Witze, seine barocken Gedankensprünge, sein ganzes seltsames Wesen gemäss dem allgemeinen Geniekultus jener Tage mit lautem Jubel aufnahm. Hierdurch zu neuem Schaffen angeregt, vollendete er am 11. Juni 1822 seine grosse Tragödie. Das Aufsehen, welches dies Jugendwerk bei allen Bekannten erregte, scheint immerhin sehr bedeutend gewesen zu sein, wenn es auch nicht angebracht ist, allen Nachrichten über die enthusiastische Aufnahme, die

wir in den Briefen Grabbes an seine Eltern finden, aufs Wort zu glauben. Auch hier ist die Absicht, den Erfolg grösser zu machen, als er in Wirklichkeit war, unschwer zu erkennen. Grabbe gibt übrigens selber in einem späteren Briefe an Tieck [1]) unumwunden zu, dass er seine Eltern oft mit leeren Hoffnungen getäuscht habe. Jedenfalls war der Dichter selbst in hohem Grade von dem gespendeten Lobe erfüllt, denn nun wirft er sich mit ganzer Kraft auf die dichterische Produktion. In unglaublich kurzer Zeit entstehen „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, „Nannette und Marie“ und das Fragment „Marius und Sulla“. „Aschenbrödel“ und „Der Cid“ werden begonnen. Dann reisst die Produktion auf einmal wieder ab. Das ist nach zwei Seiten hin beachtenswert. Erstens zeigt es uns deutlich, dass der Beifall, den man dem „Gothland“ entgegenbrachte, wenigstens kein nachhaltiger gewesen ist. Denn sonst hätte sich in jener bücherliebenden Zeit gewiss ein Verleger gefunden, und Grabbes Jugendwerke wären schon damals in die Oeffentlichkeit getreten.

Zweitens aber ist dieser Umstand bezeichnend für die Grabbesche Produktionsweise überhaupt, welche von der gewöhnlichen stark abweicht: heute ist der Dichter voll von Plänen und Hoffnungen, morgen mutlos und apathisch, heute in fieberhafter Thätigkeit, morgen vollkommen teilnahmslos. Ueberhaupt ist in seiner Art zu schaffen der Mangel an Ebenmass und Konsequenz klar ausgedrückt. Es bedarf stets eines anregenden äusseren Momentes, um seine Phantasie in Bewegung zu setzen, die dann sofort wieder versiegt, wenn die glückliche Stimmung nachlässt. In dieser Hinsicht entsprechen die Abschnitte seiner Dichtung denen seines Lebens: ein Wendepunkt in diesem bringt einen neuen Aufschwung der Dichtung mit sich, aber nicht in der Weise, dass er derselben neue Stoffe, neue Probleme zuführte, sondern nur insofern, dass die kranke Natur Grabbes eines Anstosses bedurfte, um sich aus der stumpfen Lethargie aufzuraffen und in Thätigkeit zu treten.

An dieser Stelle ist ein Gerücht zu erwähnen, das bereits

[1]) Bl. IV, 367.

zu Lebzeiten des Dichters auftauchte. Duller berichtet nämlich gleich auf der ersten Seite seines Buches: „Das Gerücht, Grabbe sei der natürliche Sohn eines heldenmütig früh gefallenen deutschen Fürsten gewesen, ist völlig grundlos.“ Dass mit diesem Fürsten nur der bei Saalfeld gefallene preussische Prinz Louis Ferdinand gemeint sein kann, liegt auf der Hand. Schwieriger aber ist die Frage zu beantworten, wie jenes Gerücht, das jeder realen Basis entbehrt, entstehen konnte. Da glaube ich nun, Grabbe selber hiefür verantwortlich machen zu müssen, eine Vermutung, welche durch eine Aeusserung Immermanns, die unmöglich anders gedeutet werden kann, bestätigt wird. Immermann erzählt von Grabbe: „Seine Wiege in den ihr nach seiner Meinung gebührenden Glanz zu rücken, griff er zu den sonderbarsten Erfindungen, die nichts verschonten, auch das Nächste nicht.“ Ausserdem passt eine derartige Aeusserung seiner pathologischen Natur vollkommen zu den übrigen Symptomen. Aus allen seinen Schritten ist die Sucht, die eigene Persönlichkeit ungebührlich auf ein möglichst hohes Piedestal zu stellen, klar ersichtlich. Es ist daher natürlich, dass er seine niedere Herkunft drückend empfand. Er wollte aus seinen engen Verhältnissen heraustreten: das spricht aus seinem ganzen Gebahren, das spricht aus seinen Briefen, in denen er sich selber am lautesten als Genie ausposaunt und hinzufügt, wie ihn seine Begabung bereits in der Achtung seiner Mitmenschen gehoben, bei welcher Gelegenheit er ebenfalls ausdrücklich die Bekanntschaft einiger Herren von Adel erwähnt. Nirgends aber als in Berlin konnte seine Phantasie gerade auf den preussischen Prinzen verfallen. Er traf ja dort noch die letzten Reste jenes schöngeistigen Kreises an. dessen Mittelpunkt der geniale Prinz war. Noch zu seiner Zeit bildeten seine Liebesabenteuer wie sein heldenhafter Tod den Gesprächsstoff einer Gesellschaft, die an der Vergangenheit zehrte. Dass es aber Grabbe überhaupt über sich gewinnen konnte, eine derartige Erfindung — sei es nun schon in Berlin oder erst später — in die Welt zu setzen, die der eigenen Mutter zu nahe trat, zeigt deutlich, dass wir an sein Verhalten nicht den gewöhnlichen Massstab der Moral legen dürfen.

Noch einmal taucht während des Berliner Aufenthalts in Grabbes Hirn der Plan auf, Schauspieler zu werden, und findet seinen Ausdruck in dem bekannten Briefe an den damaligen Kronprinzen von Preussen, den nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. Der ganze Brief macht den Eindruck, als sei er im Rausche geschrieben. Wiederum spricht ein eitles, wohlgefälliges Wesen aus den Zeilen. Die Stelle, wo Grabbe schreibt, ihm habe wegen Geldmangels anstatt einer Feder nur ein Spahn zur Verfügung gestanden, hat schon früher Aufsehen erregt. Der Erfolg war derselbe wie in Leipzig. Der Brief blieb unbeantwortet. Trotzdem versuchte Grabbe seinen Willen durchzusetzen und wandte sich, da die Zeit seines Studiums mittlerweile abgelaufen war, nach verschiedenen Städten, um bei irgend einem Theater ein Unterkommen zu suchen. Wir finden ihn in Leipzig, in Kassel, schliesslich in Dresden. Hier unterhielt er lebhaften Verkehr mit Tieck, was den Aufenthalt zu der angenehmsten Zeit seines Lebens machte. Trotzdem kam es zu keiner Anstellung. Auch das Verhältnis zu Tieck löste sich bald; aus welchen Gründen die Entfremdung entstand, ist uns nicht überliefert. Grabbes Freundschaften dauern aber überhaupt nie lange: fast immer folgt auf den anfänglichen Enthusiasmus eine entschiedene Reaktion. Auch hierfür sind die Gründe nicht ganz klar ersichtlich. Doch macht es den Eindruck, als ob Grabbe meistens seine Freunde zu sehr in Anspruch nimmt und zu viel von ihnen verlangt. Sobald aber jene dies zu erkennen geben, ist der Bruch fertig.

Im Juli 1823 ging er wiederum nach Leipzig — das Reisegeld wurde durch den Verkauf des Stückes „Nannette und Marie“ gewonnen —; von dort an scheint jedoch seine Reise mehr den verschiedenen Wirtshäusern gegolten zu haben. Seine letzte Station war Hannover. Dann „schlich er sich nachts 11 Uhr in das verwünschte Detmold ein“. Seine Eltern, „denen er das ganze Vermögen weggesogen“, empfingen ihn mit Freudenthränen, die er, um nicht ebenfalls in Thränen auszubrechen, mit Grobheiten erwiderte: ein echt Grabbescher Zug. Sein Anzug war zerrissen, seine ganze Erscheinung machte den Eindruck des Herunterge-

kommenen: so zog der Dichter wieder in seine Vaterstadt ein.

Nach den Jahren des Universitätsstudiums, das mit so grossen Hoffnungen begonnen, mit einem kläglichen Fiasko geendigt, folgt nun eine Epoche des Aufschwungs. Zwar kann sich Grabbe von dem Laster des Trunkes nicht mehr frei machen, die krankhaften Aeusserungen seines Gemütslebens verschwinden ebensowenig; aber er beginnt wenigstens wieder zu arbeiten. Sein Ehrgeiz wird durch die Erlangung einer Anstellung im Leben, durch die Drucklegung seiner Jugendwerke befriedigt. Eine neue Epoche dichterischen Schaffens hebt an.

Nach vier Monaten wüster Wirtschaft, wie Grabbe in einem Briefe an Kettembeil[1]) schreibt, nachdem er sich etwas erholt hatte, wie Ziegler berichtet, meldete er sich zum juristischen Examen und bestand dasselbe 1824. Er begann seine juristische Carriere, wie es in dem damaligen Lippe üblich war, mit der Advokatur. Im Jahre 1826 wurde er, nachdem seine Bemühungen, eine Stelle als Archivar zu erlangen, misslungen waren, dem Auditeur des Lippeschen Militärs, das nur in einem Bataillon bestand, als Substitut beigegeben. Als dieser im Jahre 1827 starb, wurde Grabbe sein Nachfolger.

Den vorliegenden Abschnitt aus Grabbes Leben schildert Ziegler aus eigener Anschauung. Um so mehr muss es auffallen, dass die Berichte über den ersten Teil des Detmolder Aufenthalts, die Zeit seiner Advokatur, sehr spärlich sind. Eine tiefe Depression bemächtigte sich der ganzen Persönlichkeit. Wiederum zieht er sich von allem Verkehr zurück, seine einzige Gesellschaft bilden einige Gymnasiasten. Der Briefwechsel mit den Universitätsfreunden schläft ein: Grabbe beantwortet kein Schreiben. Wir hören aus seinem Munde nur den wegwerfendsten Spott über seine Berliner Genossen. Jegliche Produktion hört auf. Stumpfes Hinbrüten folgt den begeisterten Jugendstürmen.

Erst seine Anstellung im Staatsdienste und das Angebot

[1]) Bl. IV, 375.

seines Freundes Kettembeil, des Inhabers der Hermannschen Buchhandlung in Frankfurt a. M., seine Jugendwerke in Verlag zu nehmen, rüttelten ihn aus dieser Lethargie auf.

Mit Feuereifer wirft er sich nun wieder auf die Produktion. In unglaublich kurzer Zeit entsteht jetzt die ganze Reihe der Dramen „Don Juan und Faust", „Barbarossa", „Heinrich VI.", „Napoleon". Er arbeitet fieberhaft, ein Stück jagt das andere — bis im Jahre 1830 wieder eine längere Pause eintritt.

Sobald aber seine Persönlichkeit überhaupt sich wieder regt, zeigen sich auch die expansiven Züge seiner Natur. Jetzt wird er der Mittelpunkt eines Kreises, wo er seinen Geist leuchten lassen kann. Sein Gespräch besteht fast nur in den beissendsten Sarkasmen, seine Phantasie ergeht sich in den unglaublichsten Sprüngen. So fragt er einmal einen Hauptmann, ob der liebe Gott auch Gamaschen anhabe. Eine andere Frage dreht sich um die Legitimität Gottes und dessen Ahnen. Niemals bleibt er im Gespräche bei einem Thema, keine seiner Stimmungen hat die Kraft in sich, eine Zeitlang zu dauern und dann allmählich abzuklingen: alle schlagen momentan in das Gegenteil um. Jetzt zeigen sich auch bereits ausgesprochene Grössenideen. Das geht aus der Erzählung Zieglers hervor, Grabbe habe auf einer Landkarte gelegen und dem Eintretenden zugerufen: „So habe ich die Welt unter mir." Auch diese Züge wiederholen sich später. Sein Biograph stellt ihm für diese Zeit selber das Zeugnis aus, er sei „höchst veränderlich, quecksilbern und wunderlich, so locker und lose gewesen, dass er leicht alle Rücksichten übersah und wider seinen Willen Verstösse machte".

Weder seine lebhafte Produktion, noch seine Amtsthätigkeit hinderten übrigens Grabbe daran, sein früheres lüderliches Leben fortzusetzen. Der Alkohol ist ihm bereits das unentbehrlichste Lebensbedürfnis geworden. Sein erstes Getränk des Morgens ist Rum. Die Flasche ist beständig in seiner Nähe. Dagegen vermeidet er die Wirtshäuser. Er versammelt lieber eine Gesellschaft junger Leute in seiner Wohnung um sich, wo es bei den bekannten „Rum- oder Gloria-Thees" hoch hergeht.

So beschaffene Naturen zeigen ihre Seltsamkeiten am

klarsten, wenn es sich um unmittelbare, manifeste Gefühlsäusserungen handelt. Sie sind wie geschaffen zu unglücklicher wie zu thörichter Liebe. Auch Grabbes krankhafte Züge zeigen sich in seinen verschiedenen Liebesaffairen, wenn man bei ihm überhaupt von Liebe sprechen darf, am deutlichsten. Der oft erwähnte Mangel an Ebenmass tritt uns aus seinem ganzen Verhalten bei seiner ersten Werbung um die Tochter seines Gönners, Lucie Klostermeier, entgegen. Obwohl anfänglich zurückgewiesen, versucht er immer wieder mit auffallender Hartnäckigkeit das Jawort zu erlangen. Er setzt alle Hebel in Bewegung; eines Tages erscheint er sogar mit Pistolen in der Wohnung seiner Erwählten, um sie zur Einwilligung zu zwingen. Ein andermal versucht er plötzlich, nachdem er sie mit Schmeicheleien überhäuft, sie am Halse zu packen, so dass jene schon das Schlimmste befürchtet — einen Augenblick später löst sich diese Aufregung in Weinerlichkeit auf, und er bittet unter Thränen nicht mehr um Erhörung, sondern nur noch um Mitleid und Achtung. Nach einer anderen Scene, welche trotz der wildesten Bestürmungen seinerseits wiederum resultatlos verlaufen, verlässt er mit den heftigsten Drohungen, er werde sich das Leben nehmen, das Haus. Man eilt ihm nach, und die bestürzte Spröde muss nun zusehen, wie derselbe Grabbe vor dem gegenüberliegenden Gasthause unter Lachen und Scherzen zu einer lustigen Spazierfahrt mit guten Freunden in den Wagen steigt.

Das gab natürlich dem Verhältnis den Todesstoss.

Kurze Zeit darauf finden wir ihn mit einer anderen Detmolderin, Fräulein Henriette M., verlobt. Wiederum ist sein Werben ganz seltsam. Seine Stimmung entspricht nie der gegebenen Situation, seine Verlegenheit ist krankhaft, und um sie zu verbergen, greift er zu den verfänglichsten Mitteln. Grabbe hatte das Mädchen seiner Wahl, eine einfache Bürgerstochter, in dem Hause eines Kaufmannes kennen gelernt, wo er mit einigen Bekannten wie in einem Wirtshause vorzusprechen pflegte. Während er nun mit Wohlgefallen das schöne Mädchen betrachtet und seine Zuneigung wächst, sucht er dies aufkeimende Gefühl durch die rohesten Cynis-

men nach aussen hin zu verbergen. Er ergeht sich in den unglaublichsten Ausdrücken, was seine Erwählte in die tödlichste Verlegenheit setzt.

Das Verhältnis ging später zurück.

Die einzelnen Anzeichen seines pathologischen Zustandes werden nun grotesker und infolgedessen deutlicher.

Als er sich einmal beobachtet sieht, wie er den Schmeicheleien zweier Berliner Studenten wohlgefällig zuhört, und er bemerkt, dass seine älteren Bekannten darüber lächeln, schlägt mit einem Male seine Stimmung um — Uebergänge existieren überhaupt nicht —. und plötzlich beisst er dem einen Studenten, dessen Lobsprüche er soeben eingeheimst, in die Backe mit den Worten: „Hier haben Sie ein Zeichen meiner Hochachtung!“ — Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass hier bereits eine Zwangshandlung vorliegt.

Auch die Grössenideen treten jetzt umfassender und entschiedener auf. Hatte er sich früher mit dem Gedanken getragen, als Schauspieler auf den Brettern den ersehnten Ruhm zu erlangen, so kommt er nun plötzlich auf die Idee, als Offizier in die Armee zu treten. Er lässt auch sofort dem Gedanken die That folgen und wendet sich mit seinem Gesuche direkt an den Fürsten: ein Beweis, welche Macht derartige Vorstellungen über ihn haben. — Ebenso wie früher hatte Grabbes Dichtkunst diesen Gedanken hervorgebracht. Die Vorstudien zum „Napoleon“ und die Dichtung selbst sind die bestimmenden Faktoren. Die erdichteten Schlachten werden Wirklichkeit, er berauscht sich an der Grösse der eigenen Geschöpfe, alle guten Eigenschaften überträgt er auf sich, und so entsteht die fixe Idee, er sei auch im Leben zum Schlachtenlenker berufen. Ja, aller Wahrscheinlichkeit nach hat die historische Erscheinung Napoleons und dessen Werdegang unmittelbar auf ihn gewirkt und ihn auf den Gedanken gebracht, auf demselben Wege Glück und Ruhm zu suchen.

Das Pathologische dieser Erscheinung wird jedem einleuchten. Grabbe, der sich selber in seinen Briefen halbblind und einen Podagristen nennt, der vor jeder körperlichen Anstrengung in seinem ganzen Leben zurückgeschreckt, als Offizier und gar im Felde: das ist einfach undenkbar. Man

kann es der Lippeschen Regierung nicht übelnehmen, wenn sie Grabbes Gesuch abschlägig beschied.

Alle diese einzelnen Symptome werden jedoch mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt durch die Anzeichen, welche uns darauf hinweisen, dass Grabbe in dieser Zeit vollständig zum Trinker wird. Jetzt treten die Züge hervor, welche das Bild des Dichters in den Augen der Mit- und Nachwelt für immer trüben sollten. Dieser Prozess zeigt sich namentlich in dem Schwinden des Gefühls der Verantwortlichkeit. Es tritt eine sittliche Verwahrlosung ein. Er vernachlässigt in sträflicher Weise sein Amt, so dass bald ein grosser Rückstand unerledigter Arbeiten entsteht. Er verwaltet die ihm anvertrauten Gelder schlecht, sodass Defekte nicht ausbleiben. Auch die feineren Unterschiede der Sitte verwischen sich in seinem Gefühl. Er bewirtet z. B. die Unteroffiziere, welche morgens zu dienstlicher Meldung bei ihm antreten, mit Rum; ja er geniert sich nicht, in seiner Stellung als Auditeur einen Diensteid in Unterhosen abzunehmen, die feierliche Handlung mit Witzen zu unterbrechen und das Ganze mit einem Gelage zu beschliessen. Ziegler hat diese Scene ausführlich beschrieben. Man könnte hier einwenden, Grabbe stand als philosophisch gebildeter Mann über diesen religiösen Fragen oder beurteilte vielleicht den Eid von seinem juristischen Standpunkte aus als rechtliches Hilfsmittel nicht günstig. Diese Fragen kommen jedoch hier nicht in Betracht. Es kommt hier vor allem darauf an, dass Grabbe nicht mehr das sittliche Gefühl besass, das ihn verhindern musste, im Amte eine Amtshandlung öffentlich zu prostituieren.

Im März 1833 verheiratete sich Grabbe mit seiner früheren Angebeteten, Lucie Klostermeier, nachdem durch den Tod ihrer Eltern die Hindernisse, welche bisher der Verbindung entgegenstanden, aus dem Wege geräumt waren.

Ausserdem mochte Fräulein Klostermeier wohl einsehen, dass sie bei ihrem vorgerückten Alter doch wohl keinen anderen, vornehmeren Ehegatten finden würde: so reichte sie denn endlich dem verschmähten Liebhaber von früher die Hand zum Bunde. Es ergibt sich aus dieser Konstellation ziemlich klar, dass auch in diesem Falle Grabbe der Ge-

schobene ist. Er kennt den Zusammenhang nicht und fühlt sich durch die späte Liebe seiner Erwählten ungemein geschmeichelt.

Diese Ehe wurde das letzte Unglück seines Lebens. Man hat viel darüber hin und her gestritten, auf wessen Seite die Schuld liege. Während Duller sich ganz auf die Seite der Witwe stellt, tritt Ziegler für Grabbe ein. Alle beide sind in diesem Punkte ihrer Darstellung nicht ganz objektiv. Einzelne Vorgänge im Grabbeschen Hause, die Ziegler selbst miterlebt hat, zeigen allerdings klar, dass die Frau Auditeur gerade kein weiches, liebevolles Gemüt besass. Auch aus ihren Briefen, die sie an ihren Gatten richtete, spricht keine Liebe, es liegt etwas wie Herzenskälte darin, obwohl wir uns im Grunde nicht so sehr darüber verwundern dürfen, dass in diesen Briefen nur von Geldgeschäften, Aufhebung der Gütergemeinschaft und ähnlichen Angelegenheiten die Rede ist. Ziegler berichtet ausdrücklich, dass sie von Grabbes Misswirtschaft im Amte wusste. Es ist natürlich, dass sie unter solchen Verhältnissen für ihr Vermögen fürchtete.

Auf der anderen Seite aber war auch Grabbe seiner ganzen Natur nach nicht für die Ehe geschaffen. Es war ihm gänzlich versagt, eine andere Individualität neben sich zu dulden, geschweige denn liebevoll auf dieselbe einzugehen. Der eigentliche Grund für die Entfremdung der beiden Ehegatten liegt aber ganz wo anders. Grabbe konnte seiner Frau vor allen Dingen keine körperliche Befriedigung bieten. Das geht aus der Erzählung Zieglers hervor, welcher berichtet, dass die Detmolder Bekannten ihm zugerufen, als er gedroht, er werde sich seiner Frau gegenüber schon als Mann zeigen: „Das ist es gerade, was sie verlangt.“ Den gleichen Umstand scheint Willkomm in folgenden Worten zu betonen: „Ihm selbst gebrach es an der starken Kraft des Mannes, die Gattin zu fesseln, und das momentane Aufflammen eines tieferen Liebebedürfens konnte keine Gegenliebe erwecken.“ Ob diese sexuelle Schwäche ererbt oder erworben ist, sei dahingestellt: es ist beides möglich.

Die Ehe blieb kinderlos.

Da sich die häuslichen Verhältnisse unter diesen Um-

ständen bald mehr und mehr zerrütteten, wurde Grabbe ein immer häufigerer Besucher des Wirtshauses. Das Verhältnis der Ehegatten wurde dadurch um so gespannter. Es kam zu hässlichen Auftritten und erregten Scenen, was in der kleinen Stadt der Nachbarschaft nicht verborgen blieb.

Die Art und Weise, wie Grabbe bei solchen Anlässen gegen seine Frau vorgeht, zeigt uns deutlich den Alkoholiker. Es kommt zu förmlichen Wutausbrüchen mit thätlichen Excessen seinerseits. Er zerbricht Töpfe und Teller, verstellt die Thüren des Hauses mit Holzstücken, ja in den schlimmsten Fällen geht er auf seine Frau mit Degen und Pistolen los.

Ziegler hat uns mehrere derartige Scenen eingehend geschildert, doch scheint es, als ob er die eigentliche Ursache derselben nicht kannte oder nicht kennen wollte. Ausserdem tritt es zu deutlich hervor, dass er für Grabbe gegen seine Frau Partei nimmt. So stellt er z. B. der Frau nachträglich die Zumutung, sie hätte ihren Gatten, der mit den Waffen auf sie eindrang, durch würdiges Entgegenkommen entwaffnen sollen, anstatt schreiend ins Nachbarhaus zu laufen. Das ist doch wohl nicht ernst zu nehmen.

Die meisten derartigen Scenen finden ebenfalls ihre Erklärung in dem Alkoholmissbrauch des Dichters. Sie sind ein direkter Ausfluss des Eifersuchtswahnes, den man so häufig bei Trinkern findet. Das geht aus den Berichten Zieglers selber hervor. Er schildert uns einen Zwist, in dem der Mann einer Freundin eine gewisse Rolle spielt. Nach Zieglers Angaben scheint es zwar, als habe sich Grabbes Groll gegen diesen nur deshalb gerichtet, weil er in seine Geschäfte als Hausherr eingegriffen. Damit steht aber Grabbes Betragen entschieden im Widerspruch. „Oftmals, wenn er des Abends aus dem Wirtshause wieder heimkehrte, leuchtete er im Hause umher und stiess mit dem Degen in alle Ecken, hinter die Schränke und selbst unter die Betten: Wo sitzt er, habt ihr den .... im Hause, den ....? Sie fing an zu schreien, und er rief wieder: Ich will ihn schon fassen, ich steche ihn todt, den ....!"

Eine derartige nächtliche Suche wird sich kaum um einen blossen Geschäftsfreund seiner Frau gedreht haben. Es ist

aber sehr unwahrscheinlich, dass ihm seine Frau wirklich Grund zur Eifersucht gegeben. Das hätte sich Ziegler sicher nicht entgehen lassen.

Auch hier ein charakteristisches Symptom!

In diese Zeit fällt auch noch eine Episode, welche uns das Bild des Knaben gleichsam in die Erinnerung zurückruft. Hatte damals seine seltsame Phantasie sich in den kühnsten Kombinationen im Spiele mit gewöhnlichen Bohnen ergangen, so dienen ihr jetzt einige Tiere, eine Eule und ein paar Enten, als Objekte. Grabbe spricht mit ihnen, verlangt Antworten, er kopuliert sie sogar und benimmt sich überhaupt wie ein Kind.

Allmählich greift nun die verheerende Wirkung des Alkohols weiter um sich. Zu der sittlichen Verwahrlosung gesellt sich der Verfall der geistigen und körperlichen Kräfte. Hatte er früher aus Leichtsinn seine Amtsgeschäfte unerledigt gelassen, so reicht jetzt die Kraft nicht mehr aus, um die Arbeitslast zu bewältigen. Während er früher spielend leicht produzierte, erschöpft ihn jetzt die dichterische Thätigkeit. Infolgedessen rücken seine Arbeiten langsamer vor. Sein Biograph hat uns seine eigenen Worte aufbewahrt: „Auch die Poesie, der Hannibal, erschöpft mich. Wenn ich eine Stunde geschrieben habe, liege ich auf dem Sopha wie tot.“ Bereits jetzt zeigen sich die ersten Anzeichen alkoholischer Organerkrankungen: das Podagra hindert ihn an der Bewegung, eine Magenkrankheit zwingt ihn, einen längeren Urlaub nachzusuchen.

Als sich nach Ablauf desselben sein Zustand noch nicht gebessert, leitet er ein Gesuch um Verlängerung mit den Worten ein: „So muss ich denn nun doch meinen Abschied nehmen“, ohne in Wirklichkeit ernstlich daran zu denken. Noch einmal tritt uns der alte Grabbe entgegen. Wiederum sucht er sich einen überlegenen Anstrich zu geben, um nicht als der Bittende zu erscheinen.

Die Lippesche Regierung benützte diesen Anlass, um den genialen, aber unbrauchbaren Auditeur auf gute Art los zu werden. Grabbe wurde — übrigens mit allen Ehren — seines Amtes enthoben.

Nun beginnt für ihn die letzte schwere Zeit, wie sie

keinem Trinker erspart bleibt. Die Hauptmerkmale derselben sind unstätes Herumirren von Ort zu Ort, immer in der vagen Hoffnung, dass anderswo noch eine Wendung zum Guten eintreten könne, körperlicher und geistiger Verfall bis zur vollkommenen Hilflosigkeit.

Im Jahre 1834 verliess er Detmold und ging nach Frankfurt a. M., um ferner nur als Schriftsteller zu leben. Er wählte gerade diese Stadt, um seinem Verleger Kettembeil nahe zu sein. Das beinahe abgeschlossene Manuskript des „Hannibal“ begleitete ihn. Ueber sein dortiges Leben sind wir durch Duller unterrichtet, der in dieser Zeit fast seine einzige Stütze war. Aus seinen Schilderungen tritt uns bereits Grabbe als vollständige Ruine entgegen. In einem kleinen Stübchen an der Bockenheimergasse haust er, vor der Welt empfindet er eine intensive Scheu, des Nachts enthält er sich des Schlafes, um ihn am Tage nachzuholen, meistens in voller Kleidung. Die Nahrungsaufnahme ist sehr gering. Vereinzelt heben sich von diesem düsteren Bilde einige Züge ab, die an den alten Grabbe erinnern. Noch einmal lebt seine Sucht nach dem Auffallenden auf, wenn er sich auf den Frankfurter Strassen in seiner Auditeuruniform zeigt. An sein Benehmen bei seiner ersten Verlobung erinnert die Erzählung, er habe sich in den schärfsten Ausdrücken über seine Frau ergangen und gleich nachher eine Locke hervorgezogen und sie an die Lippen gepresst mit den Worten: „Von ihr trenne ich mich nie, sie soll mich begleiten ins Grab.“

In diese Zeit des Frankfurter Aufenthalts scheint auch die Entstehung des Gerüchtes zu fallen, Grabbes Neigung zum Trunke sei dadurch hervorgerufen, dass ihm seine Mutter bereits in frühester Kindheit geistige Getränke vorgesetzt habe. Duller ist der einzige, der diesen Zug erwähnt und wird deshalb von Ziegler heftig angegriffen, der das Ganze als eine böswillige Verleumdung hinstellt. In der That scheint auch das Gerücht nicht auf Wahrheit zu beruhen. Da aber Duller berichtet, dass Grabbe selber in tiefstem Schmerze solches von seiner Mutter erzählt habe, so liegt doch die Vermutung nahe, dass weder Duller noch die Witwe, sondern Grabbe selbst der Urheber des Gerüchtes gewesen. Eine

derartige Erfindung stimmt völlig zu der damaligen Lage des unglücklichen Mannes. Hatte er früher — wie oben ausgeführt — vor solchen Erfindungen nicht zurückgeschreckt, um seine Persönlichkeit in ein möglichst helles Licht zu setzen, so geschieht das jetzt aus einem andern Grunde. Ein jeder Trinker, der sich in dem Stadium des Niederganges befindet, sucht seine traurige Lage, die ihm selber deutlich offenbar ist, mit allen möglichen Mitteln zu entschuldigen. Alles Erdenkliche, gleichgiltig ob wahr oder unwahr, wird hervorgesucht, was dazu beigetragen, ihn auf die schiefe Bahn zu drängen. Dazu passt vollständig die weinerliche Stimmung, von der Duller berichtet. Es ist das Allerwahrscheinlichste, dass Grabbe die fragliche Aeusserung selbst gethan hat, wie es ebenso wahrscheinlich ist, dass eine wirkliche Thatsache ihr nicht zu Grunde liegt. Von diesem Standpunkte aus muss man auch die Aeusserungen Grabbes in der späteren Zeit über seine Erziehung im Gefängnisse beurteilen.

Sein Aufenthalt in Frankfurt a. M. war von kurzer Dauer. Die Freundschaft mit Kettembeil erkaltete. Immer sehnsüchtiger sah sich Grabbe nach anderer Hilfe um. In solcher Stimmung schrieb er an Immermann, dessen Ruf als Theaterleiter damals durch ganz Deutschland ging. Als Immermann mit einer Einladung nach Düsseldorf antwortete, machte er sich sogleich auf den Weg, wieder von der lebhaftesten Hoffnung beseelt, dass nun alles gut werden müsse.

Unbarmherzig klar ist die Schilderung der ganzen Persönlichkeit, welche Immermann entwirft. Grabbe ist jetzt vollständig auf dem Standpunkte des Kindes angelangt. Alle gewöhnlichen Geschäfte des Lebens nimmt ihm Immermann ab: er mietet für ihn eine Wohnung,. er besorgt seine Geschäfte mit dem Verleger, er will ihn zu einer besseren Nahrung nötigen. Grabbe lässt alles willenlos mit sich geschehen. Sein Vorstellungskreis wird enger und enger, seine Interessen schwinden mehr und mehr. Das einzige, was ihn noch beschäftigt, ist sein Drama „Die Hermannsschlacht“, nachdem er den „Hannibal“ vollendet, der von Immermann zum Drucke befördert worden. Nichts vermag seine Auf-

merksamkeit ausserdem noch zu fesseln. Nie hat er die Ausstellung der Düsseldorfer Maler, deren Schule damals weltberühmt war, betreten. Immermann schreibt wörtlich: „Seine Gedanken bewegten sich nur noch um einen kleinen Raum.“ Dabei geht es mit der geistigen Kraft schnell bergab. Es stellt sich bei Grabbe eine allgemeine Ermüdung ein. Die Anzeichen davon finden wir bereits in der Frankfurter Zeit, wo er Duller die Mitarbeiterschaft anbot. Das Bedürfnis nach Ruhe kommt auch in seinem Plane zum Ausdruck, der Dichtkunst Valet zu sagen und späterhin nur als Historiker zu arbeiten. Das blosse Aufzählen der Thatsachen erscheint ihm leichter als das künstlerische Verknüpfen und Aufbauen. Derselben Stimmung entspringt die Bitte an Immermann, ihm Sachen zum Abschreiben zu geben. Man hat viel über diesen Punkt lamentiert und sich darüber aufgehalten, dass ein Dichter wie Grabbe als Rollenabschreiber thätig war, wobei meistens eine Faust gegen Immermann gemacht wird. Dabei verkennt man jedoch gänzlich die damalige Gemütsverfassung Grabbes. Sein Ehrgeiz war längst dahin, und das gedankenlose Abschreiben musste auf seinen müden Geist eher wohlthuend wirken. Uebrigens hat Grabbe dieselbe Bitte schon früher in einem Briefe aus Frankfurt a. M. an Wolfgang Menzel, den er ebenfalls um Hilfe anging, gerichtet. Dass Immermann in die Lage kam, sie zu gewähren, kann ihm unmöglich als schlechte Behandlung Grabbes ausgelegt werden.

Wie sehr das Gedächtnis Grabbes bereits gelitten, geht aus seiner eigenen Aeusserung hervor, er habe sich niemals in Düsseldorf zurecht finden können, und erst sein Wirt habe ihm durch einen aufgezeichneten Plan das Alleingehen ermöglicht. Noch trauriger ist die Schilderung, welche Immermann entwirft: „Weil er sich nämlich nie in den Weg finden lernte, so musste ihn seine Magd jederzeit zu mir begleiten. Auf diese Weise aber langte das Paar in meinem Garten an: Grabbe mit ernsthaftem Gesicht hinter der Magd einherschreitend, die Magd aber ihr errötendes Antlitz halb in der Schürze verborgen, sich schämend, dass sie einen so grossen Herrn bei Tage über die Strasse führen müsse.“

Das Verhältnis mit Immermann löste sich bald. Auf

wessen Seite die Schuld an der Trennung liegt, ist kaum mehr festzustellen. Doch sei auf den Umstand hingewiesen, dass Grabbes Leben eigentlich überhaupt keine dauernden Freundschaften aufzuweisen hat. Während seine Detmolder Landsleute wohl mehr aus Mitleid zu ihm hielten, brach der Verkehr mit seinen litterarischen Freunden, den Berliner Genossen, Tieck, Kettembeil, immer nach kurzer Zeit ab.

Im Jahre 1836 langte der Dichter wieder in seiner Heimatstadt an, gebrochen an Leib und Seele. Die Gestalt war bis zum Skelett abgemagert, die Augen trüb, sein Kopf kahl geworden. Seine letzte Lebenszeit, ein ununterbrochenes Siechtum, hat Ziegler genau geschildert. Es ist hier nichts hinzuzufügen.

Am 12. September 1836 starb er in den Armen seiner Mutter. Ziegler gibt als Todesursache Rückenmarksschwindsucht an. Willkomm sagt: Er starb an verbrannten Eingeweiden. Mit diesen Worten meint er wohl das Richtige, obwohl die heutige Wissenschaft den Ausdruck nicht kennt. Der Alkohol war die mittelbare Ursache seines Todes. Er erzeugte einen frühzeitigen Marasmus. ein langsames Verhungern, da der geschwächte Magen nicht mehr imstande war, Nahrungsstoffe aufzunehmen und zu verarbeiten.

Das traurige Leben eines unglücklichen Menschen liegt vor uns. Zwar kann man ihn nicht von jeder sittlichen Verantwortlichkeit entlasten; aber man muss zugestehen, dass gerade das Leben für Grabbe ein besonders schwerer Kampf war. Die ärgsten Feinde waren in seiner eigenen Brust.

Die schönsten Worte über Grabbe hat wohl Immermann gefunden: „Grabbe gehört zu den Verschrieenen, und Männlein und Weiblein meinen, wenn er nur gewollt hätte, er hätte schon anders sein können. Ich aber sage: er konnte gar nicht anders sein als er war, und dafür, dass er so war, hat er genug gelitten. Die Pflicht der Lebenden aber ist es, die Toten über der alles nivellierenden Flut des mittelmässigen Redens und Meinens emporzuhalten."

Wir haben bei der Betrachtung von Grabbes Leben das Krankhafte seiner Natur erkannt. Damit haben wir einen sicheren Standpunkt gewonnen, von welchem aus wir auch die dichterischen Werke einer allgemeinen Prüfung unterziehen können, und vielleicht finden wir auf diesem Wege die Erklärung für viele unbewusste und unklare Aeusserungen unseres ästhetischen Gefühls. Wie oft muss man bei der Lektüre eines Grabbeschen Dramas trotz aller Bewunderung den Kopf schütteln! Wie häufig vermisst man bei allem Erstaunen vor der Grösse des Gedankens eine wirklich innere Wärme! In allen solchen Fällen tritt uns das Krankhafte aus seiner Kunst unbewusst, aber abstossend entgegen.

Ein hervorstechender Zug, der sich bei den meisten „minderwertigen" Genies findet, ist die Einseitigkeit. Grabbe hat in seinem ganzen Leben nur eine Kunstgattung gepflegt, das Drama. Auch seine Kritiken behandeln nur dramatische Erzeugnisse. Als er einen Roman schreiben wollte, ist er über den Anfang nicht hinausgekommen. Seine Lyrik ist schülerhafte Nachahmung.

Aber auch für gewisse einzelne Symptome, die in dem Leben des Dichters immer wiederkehren und dem Ganzen ihren Stempel aufdrücken, finden wir parallele Erscheinungen in seiner Kunst.

Es ist bezeichnend, dass Grabbe, der sich niemals in das Alltagsleben finden konnte, der sich den gewöhnlichsten Anforderungen, die Umgebung und Gesellschaft an ihn stellte, nicht gewachsen zeigte, auch kein Gefühl für die Poesie des Lebens, keinen Blick für die Schönheit der umgebenden Landschaft hatte. Es ist kein Zug seines Lebens unmittelbar in seine Dichtung übergegangen; kein Erlebnis, keine Stimmung, keine befreundete Persönlichkeit hat in irgend einem seiner Stücke einen Platz erhalten. Leben und Dichten gehen bei ihm nebeneinander her wie zwei parallele Linien, deren Schnittpunkt erst in der Unendlichkeit liegt.

Grabbe besass desgleichen nicht die Fähigkeit, sich in die Seelen anderer Menschen hineinzuleben. Niemals hat er die Frauen wirklich verstanden, und das ganze Unglück seines Ehelebens ist mit darauf zurückzuführen. Infolgedessen tritt

auch in seiner Dichtung das weibliche Element allzusehr in den Hintergrund. Grabbe ist kein Dichter der Liebe. Die Frau ist bei ihm entweder nur die Gattin, der Schatten des Mannes, die ihm auf Schritt und Tritt folgt, für ihn lebt und leidet, oder auf der andern Seite das Mannweib, das den Mann an Energie übertrifft. So haben wir die eine Richtung verkörpert in der Cäcilie im „Herzog von Gothland", in den beiden Gattinnen aus den Hohenstaufendramen, Mathildis und Konstanze, die andere in der Herzogin von Angouleme und Thusnelda. Alle diese Figuren erhalten ihre Bedeutung aber erst durch den Mann, dem sie entweder dienen, oder den sie zur That anfeuern. Die starken Frauencharaktere schöpfen ihre Kraft auch nicht aus starkem weiblichem Empfinden, sie sind im Grunde genommen nur verkleidete Männer. Nirgends aber ist das Weib um seiner selbst willen, niemals liebend und thätig in der Liebe dargestellt. Selbst in „Don Juan und Faust" behandelt Grabbe das weibliche Element nur als Nebensache. Nur zwei sparsame Scenen stehen der Vertreterin ihres Geschlechtes, Donna Anna, zur Verfügung, und Grabbe hat ihr nichts als einige Gemeinplätze und ein paar schwülstige Bilder in den Mund zu legen gewusst. Das tragische Spiel „Nannette und Maria", das eine Liebestragödie enthält, ist eine vollkommene Karikatur und zeigt Grabbes Unfähigkeit, solchen Vorwurf zu bearbeiten, ganz deutlich.

Grabbe war seiner ganzen Natur nach auf litterarische Vorbilder angewiesen. In der Art und Weise, wie er dieselben benützt, kommt seine krankhafte Veranlagung wieder zum Vorschein. Seine allzugrosse Meinung von der eigenen Persönlichkeit ist es, durch welche er in eine ganz seltsame Stellung in der Litteratur kommt. Wie er in seinem Leben immer als der bedeutende, überlegene erscheinen will, so befindet er sich auch in seiner Kunst immer in der Opposition, indem er von dem Gedanken ausgeht, alles besser machen zu können.

Seine Werke sind nicht der Ausfluss einer frei schaffenden Gestaltungskraft, die klar und ruhig die Stoffe aus der Gegenwart oder Vergangenheit herausgreift, sondern sie werden gewissermassen erst durch eine Reaktion seines Naturells

gegen vermeintliche Verkleinerungen und Verwässerungen von anderer Seite ausgelöst. Es scheint so, als ob der Dichter mit jedem Werke einen hingeworfenen Handschuh aufnehmen will. Die Stoffe, die er behandelt, haben für ihn kein Interesse an und für sich infolge ihres poetischen Gehaltes, sie werden erst für ihn von Bedeutung, weil er an ihnen etwas besser machen kann. So unternimmt er es im „Herzog von Gothland", die Stürmer und Dränger zu übertrumpfen. Seine Opposition gegen Goethe im „Don Juan und Faust" liegt klar zu Tage. Dass er sich thatsächlich für fähig hielt, etwas Besseres zu leisten als Goethe, geht aus folgender Briefstelle hervor: „Was ist das für ein Gewäsch über den Faust! Alles erbärmlich! Gebt mir jedes Jahr 3000 Thaler, und ich will euch in drei Jahren einen Faust schreiben, dass ihr die Pestilenz kriegt Mein Faust und Don Juan ist nur 'ne dumme Vorarbeit."[1]). Im „Napoleon" tritt er bewusst gegen die Napoleondichter seiner Zeit in die Schranken. Bei der Abfassung der Hohenstaufendramen reizt ihn nicht so sehr der poetische Vorwurf als der Gedanke, der deutschen Nation in diesen Dichtungen das lang ersehnte Nationaldrama wie Shakespeare der britischen zu schenken[2]).

Und welche Stoffe sind es denn eigentlich, die Grabbe behandelt? Er setzt Himmel und Erde in Bewegung, die grössten Ereignisse der Weltgeschichte erledigt er wie Alltäglichkeiten. Nie kommt ihm der Gedanke, ob seine Kraft auch für die Grösse des Stoffes ausreichend sei. Nirgends in seinen Aeusserungen oder Briefen finden wir einen Zweifel, auch nur eine einzige hemmende Vorstellung auftauchen. Stoffe, an denen andere verzweifelt, bereiten ihm nicht die mindeste Schwierigkeit; Probleme, über die andere ein Menschenleben zugebracht, löst er im Laufe weniger Monate. Es ist interessant, ihn mit dem Melancholiker Heinrich von Kleist zu vergleichen. Kleist brütet jahrelang über „Robert Guiskard", Entwurf auf Entwurf entsteht und wandert ins Feuer, bis er endlich verzweifelnd zusammenbricht. Grabbe dagegen schreibt ein Werk wie den

[1]) Mitgeteilt von Willkomm („Blitze", Seite 185).
[2]) Vgl. Brief an Kettembeil vom 20. Januar 1828.

„Napoleon“ in denkbar kürzester Zeit und zweifelt keinen Augenblick, dass er das Problem dieser welterschütternden Erscheinung erschöpfend gelöst habe. Und lassen wir nun Grabbes Vorwürfe Revue passieren, so fehlt eigentlich keines jener bekannten Motive, nach denen jeder junge Dichter im ersten Feuereifer gegriffen, nach deren Gestaltung er sich gesehnt, bis er zur Erkenntnis seiner Kraft gekommen. Darin blieb Grabbe ein ewiges Kind. Alle Grössen der Geschichte versammelt er um sich: die Hohenstaufen aus dem Mittelalter — auch Konradin tauchte schon im Hintergrunde auf — Sulla und Hannibal aus dem Altertum, Napoleon aus der Neuzeit. Nimmt man nun auch noch die Entwürfe hinzu, so gesellt sich ein Alexander zum Hannibal, ein ewiger Jude, ein Christus zum Faust[1]). Wie weit bleibt Grabbes Werk hinter der Grösse dieser Stoffe zurück! Daher rührt die Empfindung, die sich uns so häufig bei seinen Werken aufdrängt, dass Grabbe niemals das letzte Wort über irgend eine geschichtliche Figur gesprochen habe. Dieser Mangel an Selbsterkenntnis entspringt ebenfalls Grabbes kranker Natur. Er ist nie von ihm gewichen, sondern eher mit den Jahren stärker geworden.

Obwohl sich Grabbes Leben bergab bewegte, ging die Kühnheit seiner Entwürfe nicht um Haaresbreite zurück. Der Dichtungsweise aber, der Art, die Stoffe zu verarbeiten, merkte man die niedergehende Kraft des Dichters deutlich an. Während in der früheren Zeit der Dichter noch durchaus Herr seines Stoffes ist, denselben nach seinem Geiste umprägt, wächst in der letzten Periode seines Schaffens der Stoff dem Dichter über den Kopf und zwingt ihn nun seinerseits, ihm zu folgen. Die letzte Periode Grabbescher Dichtung, die, nachdem ihre Eigentümlichkeit schon in Einzelheiten der früheren Stücke zu Tage getreten, entschieden mit dem „Napoleon“ beginnt und mit der „Hermannsschlacht“ aus-

[1]) Er trug sich auch mit dem Gedanken, einen „Eulenspiegel“ zu schreiben. In dieser Komödie wollte er alle faulen Flecken unserer Ueberkultur ausbrennen und alle unnatürlichen Laster unserer sogenannten feineren Geselligkeit blutrünstig geisseln. Vgl. Dullers Biographie S. 66.

läuft, ist in der widersprechendsten Weise von berufener und unberufener Seite beurteilt worden. Namentlich wird „Napoleon“ fast uneingeschränkt als ein Meisterwerk anerkannt. Immermann hält das Stück für den Gipfel Grabbescher Dramatik, Scherr bezeichnet es als die bedeutendste dichterische Transfiguration des Napoleonismus überhaupt. Die poetische Schönheit einzelner Scenen, gelungene Massenwirkung und die Weite der historischen Perspektive soll und muss auch anerkannt werden. Aber als Ganzes betrachtet und in den Zusammenhang der dichterischen Entwicklung gestellt, bedeutet jedoch dieses Drama den beginnenden Niedergang, den Anfang vom Ende. Die Ursachen dieses Niederganges sind dieselben, die sein Leben und seine Gesundheit untergruben. Unter dem verderblichen Einflusse des Alkohols erlahmte seine physische wie seine schöpferische Kraft. Wir sahen, wie sich mit dem Verfall der körperlichen Kräfte eine allgemeine Ermüdung und Abnahme der geistigen Thätigkeit paarte. Er, der auf seinen Dichterberuf so unendlich stolz ist, will ihn aufgeben, will Historiker werden. Ehrgeiz und Interesse schwinden, der Vorstellungskreis wird enger, er sehnt sich nach Ruhe. Dieser Sehnsucht nach Ruhe entspringt das Anerbieten an Duller, mit ihm zusammenzuarbeiten, und in letzter Linie auch die Bitte an Menzel und Immermann, ihm Sachen zum Abschreiben zu geben. Mechanische Arbeit dünkt ihm schliesslich das Beste: sie vertreibt die Zeit und strengt den müden Geist nicht mehr an. Diesen Seelenregungen entspricht die letzte Wendung in seiner Kunst ganz und gar, und wenn Grabbe selber lebhaft für seine jüngste Produktion eintritt, so geschieht es vielleicht gerade deshalb, weil er ihre Schwäche kennt. Was bedeutet denn die letzte Periode der Grabbeschen Kunst anderes als ein Verzichtleisten auf das Hinabsteigen in die Tiefe, ein Sichverbreiten auf der Oberfläche? Grabbe unternimmt es nicht mehr, die einzelnen Charaktere zu analysieren und ihre Handlungen darauf zurückzuführen, und je mehr seine eigene schöpferische Thätigkeit in den Hintergrund tritt, drängt sich das von der Geschichte Gegebene in den Vordergrund. So kommt das Ueberwuchern der Anekdote. Viele Scenen werden nur geschrieben, um

einen bekannten historischen Ausspruch zur Geltung kommen zu lassen, und an die Stelle frei erfundener Situation treten einzig und allein geschichtliche Ereignisse. Die inneren Zusammenhänge fehlen, nur lose reiht sich zeitlich eine Begebenheit an die andere. Die Massen der auftretenden Völker werden nur noch zum Teil in sich gegliedert, meistens wirken sie nur als Ganzes. Schliesslich wirft Grabbe ganze Heereskörper, wie Brigaden und Divisionen, auf den Schauplatz der Handlung. Dass für die Entwicklung derartiger Massen die Bühne zu eng ist, liegt auf der Hand; aber es ist bezeichnend, dass nicht einmal in Wirklichkeit so viel Massen auf einen Raum konzentriert waren wie etwa in der Grabbeschen Schlacht bei Belle-Alliance. Infolgedessen treten die einzelnen handelnden Personen mehr und mehr zurück, ihre Umrisse verschwinden gleichsam in der grossen Masse, die den Hintergrund ausfüllt. Die Hohenstaufendramen verhalten sich zum „Napoleon“ und zur „Hermannsschlacht“ wie ein historisches Gemälde zu einem Schlachtenpanorama: das künstlerische Urteil ist damit gefällt. Heinrich VI. ist thatsächlich der führende Charakter im Stücke, in jeder Scene sehen wir ihn grösser und machtvoller hervortreten, in seiner Hand laufen alle Fäden zusammen. Neben Napoleon stellt sich eine Unzahl von Figuren, welche er, der Imperator, gar nicht überragt, und das einzige Mittel des Dichters, seine Grösse zu charakterisieren, sind Kommandoworte. Auch die poetischen Situationen, ganz abgesehen davon, ob sie frei erfunden sind oder nicht, werden in der späteren Zeit nicht mehr vollkommen ausgebeutet. Nach wie vor legt Grabbe Gewicht auf solche Situationen, die durch das Zusammenwirken von Persönlichkeit, Ort und Zeit schon an und für sich poetisch sind. Er stellt z. B. Heinrich VI., nachdem er allen Widerstand gebrochen, auf die Höhe des Aetna und lässt ihn dort von der Weltherrschaft träumen. Ebenso führt er den verbannten Napoleon an den Strand des Meeres und lässt ihn von dort sehnsüchtig nach Frankreichs Küste hinüberschauen. Beide Scenen sind stimmungsvoll entworfen; aber während Grabbe noch im „Heinrich VI.“ über ein klingendes Pathos und eine Fülle der herrlichsten Bilder verfügt, scheint diese Quelle im

„Napoleon“ versiegt. Das hat aber nicht seinen Grund in der Nähe der Zeit, in welcher die Begebenheiten spielen, und dem dadurch bedingten Realismus; denn ganz unrealistisch redet Napoleon das Meer mit „Amphitrite“ an. Aber der Dichter vermag sich nicht mehr zu erheben: die vielen Gedanken, welche in diesem entscheidenden Momente die Brust des Korsen durchstürmen müssen, verwandeln sich ihm nicht mehr in Worte. Man hat die Gestalten der letzten Dramen häufig mit Figuren aus Marmor oder Erz verglichen; mir scheint ein Vergleich mit den groben Holzschnitten, die in einfachen, starken Linien nur eine oberflächliche, aber volkstümliche Charakterisierung zeigen, viel passender. Die Grabbeschen Figuren, welche er alle der Geschichte entnahm, bieten keine neuen, künstlerisch individuellen Züge. Ihre Physiognomie ist bereits jedermann bekannt.

Dass diese letzte Periode Grabbescher Dramatik keinen Aufschwung, sondern einen Niedergang bedeutet, wird am klarsten, wenn man den letzten Ausläufer dieser Richtung, „Die Hermannsschlacht“, einer Prüfung unterzieht. Auch die begeisterten Verehrer des Dichters, die Bewunderer seiner Lakonismen haben dies Stück kaum zu retten versucht, und dennoch zeigt es im Grunde nur dieselben Züge wie der „Napoleon“, wenn auch verstärkt und verzerrt. Grabbes letztes Drama ist nichts als eine Karikatur. Die Darstellung ist unglaublich plump, jede künstlerische Gruppierung fehlt. Der Dichter verzichtet vollkommen auf eine Vorbereitung der Ereignisse, auf eine einleitende Charakterisierung der Personen. Die Akteinteilung ist aufgegeben, ohne jede Steigerung in sich gelten die Schlachttage als Abschnitte des Dramas. Die Personen kommen und gehen, wann es dem Dichter einfällt, ohne jede Motivierung. Von wirklicher Kunst ist hier nichts mehr zu spüren. Dahin, zur vollständigen Selbstauflösung, musste notwendig eine Kunstrichtung führen, die von vielen als der Höhepunkt der dramatischen Kunst überhaupt gepriesen wurde.

Unaufhaltsam, wie Grabbes Leben, drängte auch seine Kunst dem Ende zu. Seine letzten Entwürfe, soweit sie uns erhalten sind, gehen denselben verhängnisvollen Weg: es ist

nicht schade, dass sie nicht ausgeführt wurden. Er hatte nichts mehr zu sagen, als er schied. Der Vulkan war ausgebrannt, noch ehe er in sich zusammensank.

Das sind die charakteristischen Züge, die der Grabbeschen Kunst als Ausflüsse seiner kranken Natur anhaften. Und zwar sind sie so stark und wirken, wenn man sie auch nicht klar erkennt, doch so abstossend, dass gerade aus diesem Grunde Grabbe trotz der lautesten Bewunderung keine Nachahmer gefunden. Einsam steht er in unserer Litteratur. Seiner Kunst haftet etwas Fremdes, Ungesundes an, das das frische, pulsierende Lebensblut nicht in sich aufnimmt, sondern so bald als möglich ausscheidet.

II.

„Herzog Theodor von Gothland“.

Von Grabbes Jugendpoesien ist uns nichts erhalten. Aus den Berichten seines Biographen geht nur hervor, dass er keine lyrische Epoche durchzumachen hatte, sondern sich von Anfang an mit ganzer Kraft dem Drama zuwandte. Seine Natur drängte eben nicht zu unmittelbarer Gefühlsäusserung. Kein Vers, keine Strophe, wie sie der Augenblick hervorbringt, gibt uns Kunde von dem ersten Erwachen der schöpferischen Kraft. Sein Talent tritt gleich bewusst auf; nicht die Empfindung, der Gedanke steht im Vordergrund. Nicht der Dichter selbst, sondern seine Figuren sprechen ihn aus.

Auf uns ist nur der Titel einer Jugendtragödie gekommen: „Der Erbprinz“. Ueber den Inhalt wissen wir weiter nichts als das lakonische Urteil eines Schulfreundes Petri, er habe darin wie bei den ersten Würfen fast aller neueren deutschen Tragödiendichter, ein kleiner Titan, den Pelion auf den Ossa getürmt, „ohne dass man eigentlich das zureichende Motiv gewahr wurde“. Die „ungemeine Kraft des Ausdruckes“, „glänzende Stellen“ werden noch hervorgehoben.

Nach diesen spärlichen Andeutungen sich auch nur ein einigermassen klares Bild von dem verlorenen Stücke zu machen, ist unmöglich. Nur so viel geht daraus hervor: das Stück war eine Anfängerarbeit, rhetorisch aufgeputzt, ohne dass gerade der Grundgedanke klar zu Tage lag, und hatte einige Aehnlichkeit mit den Jugendwerken der damals gelesenen Dichter. Berücksichtigt man nun die Zeit der Entstehung, den Titel und das Urteil Petris, so kann man auf den Gedanken kommen, dass sich Grabbe in diesem Stücke an die himmelstürmenden Tendenzen der Stürmer und Dränger

angeschlossen habe. Ja, man wird unwillkürlich an „Julius von Tarent“ oder „Die Zwillinge“ erinnert. Vielleicht kam im „Erbprinz“ schon ein Brudermord vor. Jedenfalls gewinnt diese Vermutung etwas Wahrscheinlichkeit, da wir Grabbe in dem folgenden Stücke „Der Herzog von Gothland“, namentlich im Anfange desselben, entschieden auf dieser Bahn wandeln sehen.

Die Anfänge dieser Tragödie, welche seinen Namen zum erstenmale bekannt machen sollte, reichen ebenfalls noch in die Detmolder Gymnasialzeit. In Leipzig wurde das Stück weitergeführt und schon einzelne Teile Lehrern und Freunden mitgeteilt. Am 11. Juni 1822 erhielt es in Berlin den endgültigen Abschluss.

Da uns weder der Dichter noch seine Freunde irgendwelche Nachrichten darüber hinterlassen, so ist es nicht mehr möglich, die einzelnen Abschnitte dieser Genesis an dem Stücke selber nachzuweisen. Einzelne Scenen, in denen das romantische Element stark hervortritt, wird man mit Recht in die spätere Zeit, speziell in den Berliner Aufenthalt, versetzen, wo der Dichter mit den Vertretern der Romantik persönlichen Verkehr unterhielt. Ob eine spätere stilistische Bearbeitung etwaige Unterschiede verwischt hat, muss ebenfalls dahingestellt bleiben, ist aber bei der Verwilderung des Stils im ganzen Stücke nicht wahrscheinlich. Wir müssen uns mit der Annahme begnügen, dass sich Grabbes Individualität und Kunstanschauung in der Zeit, da er an dem Stücke arbeitete, trotz der wechselnden Eindrücke, die das Leben ihm bot, wenig gewandelt haben.

Das Stück stellt sich uns als eine frei erfundene Tragödie im historischen Gewande dar. Das bestätigt Grabbe selbst in einem Briefe an Kettembeil (23. Sept. 1827)[1]): „Mr. Gothland ist in der Handlung eine Erfindung, obwohl ich, eh' ich ihn begann, aus angeborner Liebe nordische Natur und Geschichte studiert hatte. Es gibt in der nordischen Historie einen Erik Blutaxt — der möchte in einigen Punkten an Gothland erinnern.“

---

[1]) Bl. IV, 412.

Von dem nordischen Helden, den Grabbe erwähnt, berichtet uns Snorris Heimskringla. Er war ein Sohn Harald Harfagri's und wurde von demselben, da er die anderen Söhne durch seine edle Abkunft überragte — er stammte von einer jütischen Prinzessin ab —, zu seinem Nachfolger bestimmt und somit den andern vorgezogen. Sein ganzes Leben bestand nun in einem Kampfe gegen seine Brüder, um sich in seiner Stellung zu behaupten, einem Kampfe, der von beiden Seiten mit der ganzen Grausamkeit jener Zeit geführt wurde. Schliesslich musste er einem unehelichen Sohne Haralds, Hakon, der später den Beinamen der Gute erhielt, weichen. Er zog auf Wikingfahrt und wurde Lehnsmann des Königs Athelstan von England. Nach dessen Tode fiel er in einer Schlacht gegen seinen Nachfolger. Die historische Persönlichkeit ein Wikinger vom Scheitel bis zur Sohle! Was hat nun diese Gestalt mit der Figur des Herzogs von Gothland gemeinsam? Weder Heimat, Geburt, Lebensschicksale noch Charakter stimmen überein. Nur ein Zug findet sich in dem Leben beider, der Bruderkampf; die Beweggründe jedoch, der Verlauf und das Ende desselben, alle Momente sind so verschieden, dass man den Gedanken kaum abweisen kann, Grabbe habe sich durch den grausigen Klang des Beinamens „Blutaxt“ dazu verleiten lassen, erst nachträglich seinen Helden mit dem Wikinger Erik zu identifizieren.

Es kam dem Dichter überhaupt nicht darauf an, ein einheitliches Zeitbild zu entwerfen. In bewusster Anlehnung an Shakespeare erlaubt er sich die kühnsten Anachronismen, ja er kokettiert sogar damit, und das mittelalterliche Kostüm wird mit modernen Flicken verbrämt[1]). Hat er dem Leser durch Ausdrücke wie „Streitaxt“, „Herold“, „Burgvogt“ den Apparat des mittelalterlichen Krieges vor das Auge geführt, so zerstört er im nächsten Augenblick diesen Eindruck wieder durch ganz andere Bezeichnungen wie „Bataillon“, „Schwadron“, „Infanterie“. Und wenn von einem schwedischen Offiziershute und gar von dem „Obersten Torst“ die Rede

[1]) In der Abhandlung „Ueber die Shakespearomanie“ tadelt später Grabbe selber die Anachronismen (Bl. IV, 160).

ist, fühlt man sich beinahe in die Zeit des dreissigjährigen Krieges versetzt. Auch das Kolorit der nordischen Landschaft ist nur mit wenigen Strichen angedeutet. Die Städte Nyköping, Stockholm, Upsala, ebenso das Kiölgebirge werden nur erwähnt, nicht geschildert. Die Ostsee, die so häufig genannt wird, entbehrt ebenfalls der charakteristischen Züge. Sie ist das Meer im allgemeinen. Aus der zahmen Binnensee wird bei Grabbe das stets feindliche Element, immer in Aufruhr und starrend von Klippen und Untiefen. Um den grausigen Eindruck noch zu erhöhen, bevölkert er sie mit den Ungeheuern der südlichen Meere. So scheint der Mantelroche[1]) aus der Schillerschen Charybde in die Ostsee verschlagen zu sein.

Dieselbe Inkonsequenz herrscht in der Benennung der handelnden Personen. Nur die Nebenfiguren erhalten wirklich nordische Namen wie Biörn, Holm, Erik, Skiold und andere, während der Herzog von Gothland und seine Brüder durch ihre deutschen Namen wie Theodor, Friedrich, Manfred lebhaft von den anderen abstechen. Schon daraus hätte man erkennen können, dass Grabbe überhaupt keine nordischen Gestalten schaffen wollte. Es ist deshalb vollkommen unrichtig, bei der Beurteilung des Stückes, wie Blumenthal thut, von der „ziellosen Berserkerwut des Nordlandsrecken“ zu sprechen. Das ist nichts als eine hohle Phrase; denn ein Nordlandsrecke und ganze Scenen, angefüllt mit allen Qualen des Gewissens und Reflexionen über Gott und Unsterblichkeit, das sind Dinge, die sich schlechterdings nicht vereinigen lassen. Mit den Bestrebungen im Anfange unseres Jahrhunderts, das nordische Heldentum in der Dichtung wiedererstehen zu lassen — ich erinnere an Oehlenschläger —, hat Grabbes Stück nichts gemeinsam.

Nur an einzelnen kleinen Nebenzügen ist ersichtlich, dass sich Grabbe thatsächlich mit der Geschichte der nordischen Länder, die den Schauplatz für sein Drama abgeben, befasst hat. So ist es gewiss nicht ohne Absicht vom Dichter ein-

[1]) Bl. I, 164.

geteilt, dass gerade der König Olaf, als sich nach verlorener Schlacht die Vertreter der guten Sache trennen, um in verschiedenen Ländern neue Truppen gegen den Usurpator Gothland zu sammeln, sich nach Russland wendet. Diese Episode hat ihr geschichtliches Vorbild in der Flucht Olafs des Heiligen vor Knut dem Grossen zu seinem Schwager Jaroslav in Russland. Auch der Name des Grafen Arboga verrät die Kenntnis der schwedischen Geschichte. Arboga ist eine der ältesten Städte Schwedens und speziell dadurch bekannt, dass 1561 Erich XIV. in ihren Mauern einen Reichstag abhielt, auf dem die Herzogsmacht wesentlich beschränkt wurde. Dass gerade der selbstherrlichste der schwedischen Grossen, der so schnell von seinem Könige abfällt, diesen Namen erhalten hat, ist entschieden beabsichtigt und eine richtige, durchaus nicht aufdringliche Unterbringung des historischen Wissens.

Nichtsdestoweniger darf man sich durch diese Nebenumstände keineswegs zu der Annahme verleiten lassen, Grabbe sei durch das historische Studium erst dazu gebracht worden, die Heimat seiner dichterischen Helden nach dem düsteren Norden zu verlegen. Die zeitgenössische deutsche Litteratur ist es, die seinen Sinn nach Skandinavien lenkte, und das historische Studium tritt dann erst später ergänzend hinzu. Müllners Tragödien „König Yngurd“ und die berüchtigte „Schuld“, welche beide in dem bekannten Aufsatze über die Shakespearomanie von Grabbe als die erfreulichsten Erscheinungen am deutschen Theaterhimmel nach Schillers Tode bezeichnet werden[1]), spielen beide in Norwegen; Grabbe wählt Schweden, ohne dass ein Unterschied betont würde. In dem letzteren Stücke wird sogar der Gegensatz zwischen dem sonnigen Süden und dem nebeligen Norden zu einem Hauptmotiv gemacht, ein Gegensatz, den Grabbe ins Paradoxe steigert, indem er einen Neger mitten in die Eiswüsten des europäischen Nordens ver-

[1]) Aus einem Briefe Grabbes an Kettembeil geht allerdings hervor, dass dies nicht sine studio geschehen sei (Bl. IV, 402). Doch schliessen absprechende Urteile bei Grabbe niemals eine Beeinflussung aus. Die ganze Abhandlung „Ueber die Shakespearomanie“ beweist das klar.

setzt. Auch die prägnantesten Momente, welche Grabbe zur Schilderung der spezifisch nordischen Natur beibringt, finden wir in dem Müllnerschen Stücke. Dort wird bereits das Nordlicht erwähnt. Doch wäre Grabbe auf diese Naturerscheinung auch wohl ohne ein litterarisches Vorbild verfallen. Bezeichnend aber ist das für den Norden so treffende Bild des Zugschwanes[1]), welches bei beiden vorkommt.

Nach dem Prinzip der idealen Ferne wollte Grabbe seine Figuren dem Publikum entrücken. Er brauchte für die wilden Gestalten seiner Phantasie einen Ort, dessen wilde Natur mit ihnen übereinstimmte. Der Schicksalsdramatiker betont das Düstere, Unheimliche, Grabbe das Wilde, Zerrissene der Gegend, der eine stellt seine Figuren in Nacht und Nebel, der andere in Sturm und Brandung.

Doch mag das Stück für sich selber sprechen.

Mehr in der Art Shakespeares allgemein orientierend als nach Lessingischer Weise scharfsinnig einführend, beginnt Grabbe sein Drama mit einer kurzen Expositionsscene, in welcher Nebenpersonen den Hörer oder Leser über die allgemeine Lage aufklären. Die eigentliche Handlung ist dabei hinter die Scene verlegt; wir erfahren sie nur aus den Erzählungen, wir erleben sie mit in den Stimmungen der handelnden Personen. Das ist ein technischer Kunstgriff, welcher zu Grabbes Zeiten schon allgemein gehandhabt wurde.

Die politische Lage erscheint in dem Stücke der historischen Wahrheit gerade entgegengesetzt: nicht die Schweden sind der angreifende Teil, sondern Finnlands Flotte bedroht Schweden mit einer Invasion. Der Schauplatz ist die Küstenlandschaft und die Personen Uferbewohner und Strandwachen, die entsetzt der feindlichen Landung entgegensehen. Die

---

[1]) Schuld I, 7.

„Singend zieht der weisse Schwan,
In der Brust den tiefen Frieden,
Wenn der Winter kommt nach Süden."

Gothland V (Bl. I, 314).

„Und südlich an dem Horizonte kommen
Die Schwäne und die wilden Gänse lärmend
Ins Nordland heimgeflogen."

Natur scheint sich für das bedrohte Land zu erheben: ein Sturm springt auf und zerschmettert die finnischen Schiffe an den Klippen. Aber nichts vermag diese wilden Horden aufzuhalten. „Mit den Degen zwischen den Zähnen" erklimmen sie das Land, sogar die Reiterei wagt den Kampf mit den Wellen und erreicht ohne Verluste das Ziel.

Eine ähnliche Landungsscene finden wir in Shakespeares „Othello", nur sind die örtlichen Verhältnisse dort etwas anders: die Träger der Handlung befinden sich nicht unmittelbar am Strande der See. Diesen Umstand hat die zweite Scene des zweiten Aktes in „König Yngurd" mit dem Grabbeschen Drama gemeinsam. Bei beiden befinden sich ebenfalls die Hauptpersonen auf den Schiffen und sind in Gefahr. Vielleicht hat sich Grabbe in diesen Punkten beeinflussen lassen, ohne dass eine direkte Verbindung klar zu Tage tritt. Vergleicht man diese Scenen mit der Grabbeschen, so tritt uns deutlich aus solchen Uebertreibungen sowohl Grabbes groteske Phantasie, die gerne das Unmögliche ausmalt, entgegen als auch die gänzliche Unkenntnis des Binnenländers in Bezug auf maritime Verhältnisse. Der grosse Brite hätte seinem seegewohnten Publikum Derartiges nicht zumuten dürfen.

Die Landung gelingt also, und als erster pflanzt der finnische Unterfeldherr Usbek das Banner seines Volkes in schwedischen Boden. Aber ein Opfer haben die Elemente gefordert: ein Balken, den die Wellen von den brechenden Borden losgerissen, hat den Oberfeldherrn und Oberpriester der Finnen vor die Brust getroffen, und scheinbar sterbend schleppt man den Mohren Berdoa auf die Bühne.

Während noch seine Getreuen ihn jammernd umstehen und ihn zu rächen geloben, meldet Rossan, ein anderer Unterführer, die Ankunft eines schwedischen Gesandten, des Grafen Holm. Der Dichter hat einige Mühe, diese plötzliche Ankunft zu motivieren: der Gesandte war bereits unterwegs, und nur die Landung des Feindes hat ihm, wie Berdoa höhnisch bemerkt, die Reise über das Meer erspart. Die Einführung des Gesandten durch Rossan wird benützt, um den Leser über die Stimmung im finnischen Heere aufzuklären. Rossan kann sich nicht enthalten, auf die Frage des Grafen nach der Person

des Oberfeldherrn seinem Grolle über die dominierende Stellung desselben Luft zu machen, der in Lumpen nach Finnland kam, „während ihn jetzt Purpurmäntel umhüllen“.

Die verblüffende Unbeholfenheit Grabbescher Technik tritt uns gleich aus den Anfangsscenen entgegen. Um eine Stimmung wiederzugeben, die zwar von Wichtigkeit für den Gang des Stückes ist, die aber gar nicht in den augenblicklichen Zusammenhang passt, lässt der Dichter Rossan sein ganzes Herz in wenigen, aber entscheidenden Worten einem Manne aufschliessen, den er zum erstenmale sieht, den er als seinen Feind kennt, und dem er damit doch sein ganzes Schicksal in die Hände gibt.

Ueberhaupt gibt Grabbe in dem vorliegenden Stücke wiederholt die wichtigsten Beiträge zur Charakterisierung, die tiefgehendsten Aufschlüsse über den Zusammenhang der Handlung und den nahenden Konflikt in kleinen Nebenhandlungen, in beiseite gesprochenen Worten, ohne auf die herrschende Situation oder den Charakter des Sprechenden Rücksicht zu nehmen. Der Grund hiefür ist erstens darin zu suchen, dass Grabbe als Anfänger des Guten zu viel thut und alles sagt, was irgend gesagt werden kann. Er will den Leser möglichst von jeder selbständigen, kombinatorischen Arbeit entlasten. Auf der anderen Seite aber hat Grabbe gerade diese plumpen Hilfsmittel sehr nötig, da ihm die folgerichtige Ableitung der Handlungen aus den Charakteren, die feinere Nüancierung der Charaktere selbst nur selten gelingt. Häufig steht die Idee des ganzen Stückes in Widerspruch mit den einzelnen Charakteren, und der Dichter hilft sich dann, indem er selber durch den Mund seiner Figuren zu uns redet.

Fast sämtliche Gestalten von schwarzer Hautfarbe, sowohl in der deutschen wie in der ausländischen Litteratur, bilden die litterarische Ahnenreihe des Negers Berdoa. Was die äussere Lebensstellung betrifft, von der hier zuerst die Rede sein soll, so sind speziell zwei Shakespearische Gestalten als die eigentlichen Vorbilder zu betrachten, Aaron aus dem „Titus Andronicus“ und namentlich Othello. Obwohl sich Grabbe selbst entschieden gegen Tieck verwahrt, dass „Titus Andronicus“

irgend welchen Einfluss auf ihn ausgeübt habe[1]), können wir ihm darin nicht beistimmen. Es wird davon später noch die Rede sein. Aaron fällt mit einem barbarischen Stamme, den Goten, in ein civilisiertes Land ein: das ist namentlich ein Zug, den beide Gestalten gemeinsam haben. Beide sind das aggressive Element. Im übrigen aber steht Berdoa dem Othello näher. Othello ist vornehmlich der grosse Kriegsheld, als der auch Berdoa hingestellt wird. Beide gewinnen durch Tüchtigkeit und Unerschrockenheit im Felde die überlegene Stellung einem Volke gegenüber, von dem sie ihre Farbe und Abstammung sonst trennt. Dass Grabbe überhaupt bei der Gestaltung der äusseren Stellung Berdoas an Othello gedacht hat, beweist auch die Erwähnung der „Finnenrepublik", ein Ausdruck, der in dem, wenn auch nur unklar angedeuteten, mittelalterlichen Kostüm sehr modern anmutet. Othello und Berdoa verkörpern das Kriegerische, Rauhe, Widerstandsfähige der schwarzen Rasse, Aaron das Sinnliche. Othello und Berdoa wuchsen im Felde auf, Aaron wurde im Harem erzogen.

Wahrscheinlich hat Shakespeares Othello überhaupt die erste Anregung gegeben und den Gedanken im Kopfe des jungen Dichters entstehen lassen, eine ähnliche auffallende Figur zu schaffen. Dazu kamen nun noch die Naturschilderungen, die er in der zeitgenössischen deutschen Litteratur vorfand: so stellte sich ein Kontrast zusammen, der geeignet schien, den englischen Dramatiker weit zu überbieten.

Berdoa ergeht sich in schmähenden Prahlereien gegenüber dem schwedischen Gesandten. Nur wenig hat dieser ihm entgegen zu halten, aber ein Wort genügt, um den Neger zu entwaffnen. Auf den Einwurf: „Vergassest du den Herzog Gothland?" hat er nur ein „Schweig!" zu erwidern. Sehr wirksam bereitet hier der Dichter das Auftreten seines Helden vor. Als aber trotzdem Graf Holm nicht aufhört und in wenigen Worten enthüllt, dass der Neger in früherer Zeit vom Herzog gefangen und gezüchtigt wurde. kennt sein Zorn keine Grenze mehr.

[1]) In den Glossen zu dem Briefe Tiecks, den Grabbe dem Stücke voranstellte (Bl. IV, 619 ff.).

Die Technik, welche Grabbe in diesem Dialoge anwendet, erinnert an eine Stelle aus Schillers „Räubern“, nämlich das Gespräch zwischen Franz und Hermann, in welchem Franz den Bastard auf seine Seite zieht. Auch dort reizt Franz den verschmähten Liebhaber dadurch zum äussersten Zorne, dass er nach und nach, gleichsam ohne auf dessen zornige Einwürfe zu achten — während er gerade darauf abzielt —, mit grausamer Konsequenz den Schleier von seinem früheren Leben zieht. Auf der einen Seite wilde Wut, die sich in kurzen, abgebrochenen Ausrufen Luft macht, auf der anderen überlegene Ruhe und Schadenfreude; beide in wirksamem Kontrast. Nicht in den Worten liegt die Aehnlichkeit, wohl aber in der Art und Weise, den gewünschten Effekt zu erreichen. Sie beweist auch nicht, dass Grabbe direkt durch die angezogene Stelle aus den „Räubern“ beeinflusst worden, wohl aber dass er mit der dramatischen Technik Schillers und deren Kunstgriffen durchaus vertraut war.

Der rasende Zornesausbruch des Negers ist von bestimmendem Einflusse auf seine Natur. Ohne auf die Bitten der Feldherrn zu achten, reisst er sich von ihnen los, und mit den Worten: „Ich bin genesen!“ steht er wiederum furchtbar aufrecht da. Nun sprudelt sein Mund über von Verwünschungen gegen den Herzog von Gothland, dem er die grausamste Rache schwört. Die Marschroute des Heeres wird geändert: statt in der Richtung auf Upsala setzen sich die Heeresmassen gegen die Gothlandsburg in Bewegung. Mit der Frage:

„Hat Theodor von Gothland Brüder?“

unterrichtet er sich über die Familienverhältnisse seines Feindes. Er erhält die Antwort (Bl. I, 38 f.):

„Ja,
Er ist der älteste von dreien . . . . .
. . . . . Skandinavien bewundert
Die Liebe, welche die drei Brüder stets
Umschlungen hielt.“

Nun ist sein Racheplan schon entworfen: „Grosse Liebe, grosser Hass!“ — Ganz im Geiste Shakespeares schliesst der Auftritt mit Kommandoworten und allgemeinem Aufbruch der Truppen.

Gerade im letzten Teile des ersten Auftrittes hat man charakteristische Beweise, wie gewaltsam Grabbe motiviert, wie unsicher er die Fundamente des ganzen Gebäudes gründet. Er hascht nach verblüffenden Effekten, ohne auch nur auf die thatsächliche Möglichkeit derselben Rücksicht zu nehmen. Phantastische und realistische Elemente werden wahllos mit einander vermischt. Die treibenden Faktoren stehen in gar keinem Verhältnis zu der Erregung der handelnden Personen und den daraus entstehenden Folgen. Der Neger wird durch die blosse Namensnennung seines Feindes gesund, nachdem ihm eben die Brust zerschmettert worden. Was ist nun der Grund dieser Feindschaft? Eine körperliche Züchtigung! Aber der Dichter verwendet kein Wort darauf, etwa anzudeuten, dass dieser Akt entscheidend in das Leben des Gezüchtigten eingegriffen habe. Es ist keine Rede von den psychischen Konsequenzen, von gekränktem Ehrgefühl, von vernichteter Lebensstellung. Das blosse Faktum muss genügen, und dazu hören wir später, dass ganz dasselbe bereits früher dem Neger in viel stärkerem Masse widerfahren ist. Ein und dasselbe Motiv muss genügen, um den Zorn des Negers gegen die weisse Rasse überhaupt und den Herzog von Gothland im besonderen zu erklären. Leichtfertiger kann sich kaum ein Dramatiker der Aufgabe entledigen, für eine Reihe entsetzlicher Greuelthaten einen einigermassen überzeugenden Grund, ein ästhetisches Gegengewicht zu finden. Dieselbe Leichtfertigkeit bekundet sich auch in der Art und Weise, wie der Dichter den Racheplan in Berdoas Hirn entstehen lässt. Dazu kommt noch die Unbeholfenheit des Anfängers, welche die Schwächen der Motivierung noch besonders ins Licht stellt. Warum erkundigt sich Berdoa nach Gothland und dessen Brüdern? Da er schon einmal mit dem Herzog zusammengetroffen ist, so ist doch viel wahrscheinlicher, dass er die Familie seines Feindes bereits kennt. Allerdings muss der Dichter die Einzelheiten dem Leser berichten, aber eine blosse Umstellung des Dialoges hätte genügt, die Situation zu klären und Charakter und Handlungsweise des Negers verständlicher zu machen. Berdoa kann sich ja lange mit dem Plan getragen haben — jetzt hört er eben erst von der Existenz der Brüder. Das

wenige, was er über deren Charaktereigenschaften in Erfahrung bringen kann, muss eigentlich seine furchtbaren Gedanken im Keime ersticken; trotzdem ist der ganze Plan, ohne auf einen etwaigen widerstrebenden Faktor Rücksicht zu nehmen, im Augenblicke fertig. Gothland besitzt Brüder: folglich wird Bruderzwist das Thema der kommenden Aufzüge sein.

Die zweite Scene zeigt einen veränderten Schauplatz: die Handlung ist in einen Saal der Gothlandsburg verlegt. Grabbe tritt dem Problem der Einheit des Ortes vollkommen unbefangen gegenüber. Er folgt hierin keineswegs den Spuren Shakespeares wie die Stürmer und Dränger, die dieses Postulat absichtlich verneinen, um durch einen möglichst häufigen Wechsel der Scene das Interesse wach zu erhalten. Er ändert den Schauplatz, wo es die Handlung erfordert. Der häufige Wechsel ist aus der Mannigfaltigkeit der Handlung zu erklären. Die Aenderung als solche erscheint ihm selbstverständlich und bereitet ihm weder Freude noch Skrupel. Das klärende Beispiel der Klassiker, namentlich Schillers, ist hierin ersichtlich [1]).

Gothland ist soeben von seinem Burgvogt Erik benachrichtigt worden, dass die Finnen mit allen Schrecknissen des Krieges den Mauern seiner Burg nahen. Er will ihnen jedoch noch nicht entgegentreten, da er auf seinen Bruder Manfred, den Kommandeur der schwedischen Reiterei, wartet, um mit ihm vereint zu siegen. Während er noch in liebevoller Versenkung einige Betrachtungen über Bruderliebe und Freundschaft anstellt, bringt ihm Rolf, ein Bote seines dritten Bruders Friedrich, der das Amt eines Kanzlers im Königreiche bekleidet, die Nachricht vom Tode Manfreds. Entsetzt fährt er auf, er kann das Unmögliche nicht glauben, und während er mit sich selber ringend in die herbstliche Natur starrt, bricht er in laute Klagen aus, dass das Schicksal gerade den Bruder, „des Nordlands königlichen Hochbaum“, gefällt, während so viel Schlechtere ihr Leben geniessen. Mit kurzen, hastigen Fragen unterrichtet er sich sodann über die näheren Umstände

[1]) Vgl. Grabbes Ansicht über diesen Punkt: „Ueber die Shakespearomanie“. Bl. IV, 168.

des traurigen Vorfalls: Manfred ist nach einem festlichen Mahle plötzlich einem Schlaganfalle erlegen. Der rein äusserliche Zufall, der plötzliche Tod einer dem eigentlichen Drama völlig fern stehenden, unbekannten Persönlichkeit, muss die Handlung in Bewegung setzen. Wie leicht hätte der Tod Manfreds in einen ursächlichen Zusammenhang mit dem Gegenspieler gebracht werden können! Als Gothland auf seine Frage nach dem dritten Bruder erfährt, dass er bereits am Todestage an den Hof des Königs gereist sei, fällt der erste Funke des Misstrauens in seine Seele. Mit heftigen Worten tadelt er den Abwesenden, dass er seine Kanzlerpflicht über seine Bruderpflicht gestellt, und stürzt dann in seinem Schmerze fort.

Berdoa und Irnak treten auf und stossen auf Rolf. Sie verlangen vor den Herzog geführt zu werden, erhalten aber eine abweisende Antwort. Durch diese Zurückweisung und durch die geheimnisvollen Mienen im Schlosse stutzig gemacht, dringt nun der Neger weiter in Rolf, er gibt ihm Geld und erfährt so bald den Grund seiner Ankunft. Durch geschickt gestellte Fragen entlockt er ihm nach und nach die näheren Umstände beim Tode Manfreds. Der Zufall kommt seinen Absichten entgegen: nur der Kanzler und sein Diener, eben jener Rolf, sind bei dem Todeskampfe zugegen gewesen. Dies seltsame Zusammentreffen benutzt der Neger. Mit den Worten: „Canaille! Ihr habt ihn gewürgt!“ herrscht er Rolf an. Als jener um Hilfe rufen will, bringt er ihn durch Drohungen zum Schweigen und zieht ihn dann durch Versprechungen ganz auf seine Seite. Seine nächste Frage ist: „Wer hat den Toten in den Sarg gelegt?“ Er erhält die Antwort: „Die Leichenfrau in Northal“, und erteilt sogleich den Befehl, sie zu erdrosseln. Beim Erscheinen Gothlands ziehen sich alle drei in eine Seitenhalle zurück.

Wiederum macht Grabbe den Leser mit der Unbeholfenheit des Anfängers auf die Unwahrscheinlichkeiten seiner Komposition aufmerksam. Warum lässt er den Neger nach dem Tode Manfreds erst fragen? Da man bereits aus dem ersten Auftritte weiss, dass Berdoa auf die Entfachung eines Bruderzwistes ausgeht, so muss doch unwillkürlich der

Gedanke auftauchen: Was wäre geschehen, wenn er nun, ohne den Tod Manfreds zu ahnen, vor Gothland getreten wäre? Es steht durchaus nicht mit dem Charakter eines Intriganten in Einklang, dass er sich in die Burg seines Feindes wagt, ohne vorher seiner Sache sicher zu sein. Diese eine Frage fortgelassen, und der Leser würde sich stillschweigend mit der Situation zufrieden geben in der Annahme, dass Berdoa die Sachlage bereits kennt.

Gegenüber der Sorglosigkeit, mit welcher der Dichter über derartige Unwahrscheinlichkeiten hinweggeht, muss es unbedingt auffallen, dass sich Berdoa ausdrücklich nach der Leichenfrau, die den toten Manfred in den Sarg gelegt, erkundigt. In der That ist dieser Zug nicht Grabbes eigenem Kopfe entsprungen, sondern eine litterarische Reminiscenz an Shakespeares „Titus Andronicus", die — man muss gestehen — nicht gerade glücklich verwertet ist. Als man in der 2. Scene des 4. Aktes dem Aaron das Mohrenkind bringt, das er in ehebrecherischem Umgange mit der Kaiserin erzeugt, fragt er die Wärterin[1]):

„Nun sage doch, wie viele sah'n das Kind?"

Als jene erwidert, dass ausser der Mutter und der Hebamme nur sie selber das Kind erblickt, fährt er fort:

„Die Kaiserin, die Hebamm' und du selbst.
Zwei schweigen wohl, ist nur kein Dritter da:
Zur Kaiserin geh' und meld' ihr dies von mir!"

Darauf bringt er sie durch einen Dolchstoss zum Schweigen.

Es ist bei Grabbe wie bei Shakespeare derselbe Zweck, der den Mordthaten zu Grunde liegt: die Verschleierung eines Thatbestandes. Bei beiden handelt es sich ausserdem um ein Weib in dienender Stellung: das ist das Bezeichnende.

Die Abhängigkeit ist um so sicherer, da, wie schon oben gesagt, eine derartige Peinlichkeit in der Behandlung der Nebenumstände durchaus nicht in Grabbes Natur liegt. Er geht stets, wo eine ähnliche litterarische Anregung nicht vorliegt, über solche Dinge einfach hinweg und hätte auch in diesem

---

[1]) Uebersetzung von Heinrich Voss. Grabbe las den „Titus Andronicus" zuerst in der Ursprache. Doch wissen wir, dass er die Vossische Uebersetzung besass.

Falle besser daran gethan. Denn während bei Shakespeare, wo die ganze Situation dramatisch viel gespannter und die Figur, welche aus der Welt geschafft werden soll, auf der Bühne gegenwärtig ist, diese plötzliche Mordthat ein helles Licht auf die Sicherheit und Ueberlegenheit Aarons wirft, wird bei Grabbe abermals nur das eine erzielt, dass der Leser auf die Unwahrscheinlichkeit aufmerksam gemacht wird, dass in der That nur drei Menschen von dem eigentlichen Sachverhalte bei dem Tode eines so bedeutenden Mannes wissen sollten. Was bei der Geburt eines Kindes sehr leicht möglich, ist bei dem Tode eines Generals kaum denkbar.

Die nächste Scene ist angefüllt mit den leidenschaftlichsten Klagen Gothlands über den schweren Verlust. Während er noch mit seinem Schmerze beschäftigt ist, tritt der Neger an ihn heran. Der Herzog erkennt ihn und weist ihn aus der Burg. Aber ohne sich einschüchtern zu lassen, wirft jener den Feuerbrand in die Seele Gothlands: nicht in den Armen Friedrichs, sondern durch dieselben ist Manfred gestorben, er ist ermordet auf der Burg zu Northal. Entsetzt weist jener den furchtbaren Verdacht zurück, aber seine Seele kann das zerstörte Gleichgewicht nicht wiedergewinnen. Alle etwaigen Motive zu der fürchterlichen That ziehen mit Blitzesschnelle an seinem Geiste vorüber: die plötzliche Abreise des Kanzlers taucht wieder auf . . . . Manfred war reich, der Kanzler geldgierig von Jugend an. Er will den Boten noch einmal fragen. Derselbe ist nirgends zu finden. Das stärkt den Verdacht. Berdoa lässt ihn in seinen Zweifelsqualen allein; er hat erreicht, was er beabsichtigt.

Endlich reisst sich der Herzog aus seiner Erstarrung auf. Er eilt ans Fenster, um die Rosse satteln zu lassen, damit er sich selber von dem wahren Sachverhalte im Dom zu Northal überzeuge. Plötzlich fährt er zurück (Bl. I, 59):

„. . Drüben über Northals Bergen steht
Blutäugig funkelnd, flammenhaarumweht,
Gleich dem Medusenhaupte ein Komet.“

Der Himmel selber scheint seinen Verdacht zu bestätigen.

Das Motiv, überirdische Mächte in die Handlung eingreifen und die Thaten der Menschen bestimmen zu lassen,

entlehnt Grabbe von Shakespeare. Es ist eins der Grundprinzipien der ganzen Shakespearischen Dichtung und hat auch in Deutschland überaus zahlreiche Nachahmungen gefunden. Da sich Grabbe auch an anderen Stellen seine Motive direkt an der Quelle holt, so kann man auch hier annehmen, dass kein besonders ausgesprochnes Mittelglied vorliegt. Speziell den Kometen als den Boten kommenden Unheils finden wir in „Julius Caesar“. Im 2. Akt weist Calpurnia ausdrücklich auf die furchtbare Bedeutung des Wandelsternes hin:

„Kometen sieht man nicht, wenn Bettler sterben,
Der Himmel selbst flammt Fürstentod herab.“

Obwohl Gothland die Bedeutung kennt, will er sich doch noch die Gewissheit von einem anderen holen. Er fragt seinen alten Burgvogt Erik und sucht sich selber zu beruhigen, indem er dessen Angst verspottet. Der aber entgegnet:

„O spotte nicht, so lang' ich denke, ist
Noch kein Komet erschienen, welcher nicht
Der Welt Entsetzliches verkündet hätte;
Bald grosses Blutvergiessen, bald geheim
Verübte unbestrafte Frevel, wie
Vergiftung, Brudermord und . . . . .“

Bei dem Worte Brudermord fährt der Herzog empor. Vergebens lässt ihn seine Gattin durch Erik bitten, das Schloss in dieser Nacht nicht zu verlassen — ein Zug, der deutlich an die Calpurnia Shakespeares erinnert —: er stürzt fort, um sich selber Gewissheit zu holen.

Die Aufzählung der Schrecknisse, welche die Himmelserscheinung ankündigt, erinnert direkt an eine Stelle im „König Lear“ (I, 2). Man vergleiche:

Gloster: „Diese neulichen Verfinsterungen an Sonne und Mond bedeuten nichts Gutes. Wenn's gleich die Wissenschaft der Natur so und so auslegen kann, so bleiben für die Natur selbst die Plagen und Uebel nicht aus. Liebe erkaltet, Freundschaft zerfällt, Brüder entzweien sich; in Städten Aufruhr, in Ländern Zwiespalt, in Palästen Verrath; und das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen.“

Bei beiden Dichtern kommt der Sprechende schliesslich auf das Moment, das in Frage kommt.

Den Rest der Scene beherrscht Berdoa. Eine wilde Freude hat ihn erfasst. Es gilt jetzt nur noch das Werk zu

krönen und dem Herzog im Dome von Northal zuvorzukommen. Vergebens sucht sich Rolf von dem Neger zu trennen. Er ist ihm rettungslos verfallen.

Die dritte Scene führt uns in das Innere des Doms zu Northal vor das Grabgewölbe der Gothlands. Berdoa, Irnak und Rolf treten auf. Der Dichter wendet alle Mittel auf, um das Schaurige der Situation noch zu erhöhen: der Wolf heult im Waldgebirge, Rolf zittert in Furcht vor den Toten, welche um Mitternacht ihre Gräber verlassen. Die Erwähnung der Mitternacht reizt den Neger, noch einmal seinen furchtbaren Schwur der ewigen, unversöhnlichen Feindschaft gegen die Europäer zu wiederholen.

Das hochtheatralische Moment des Schwurs, welches damit Grabbe in sein Stück einführt, ist ebenfalls nicht neu. Wir finden es bei Shakespeare, in den Ritterdramen, in den Werken des jungen wie des älteren Schiller. Dasjenige, was beschworen wird, ist sehr mannigfaltig. Racheschwur ist einer der häufigsten. Während aber in den erwähnten Stücken meist mehrere Personen an dem Schwure teilnehmen, konzentriert Grabbe alles Interesse auf die Hauptperson; die anderen bleiben nur stumme Zuschauer. Ueberhaupt ist der Schwur Berdoas nur der theatralischen Wirkung zu Liebe eingeführt. Er ist nur eine „Wiederholung“ eines anderen, der die eigentliche Triebfeder der Handlung bildet, im Grunde also überflüssig. Dagegen übernimmt Grabbe die Nebenumstände ziemlich genau. Fast immer geschieht der Schwur in der Stille der Nacht und an einem Orte, dessen Einsamkeit darnach angethan ist, dass ihn niemand hört als die Mächte, an welche er gerichtet ist. Das Dunkel der Nacht, den geheimnisvollen Ort im Innern des Doms vor der Pforte des Todes finden wir bei Grabbe wieder. Die bekannte Scene der „Räuber“, wo Karl Moor in tiefer Nacht vor dem Hungerturme seinen Vater zu rächen gelobt, welche den Stoff für das Titelkupfer der ersten Ausgabe geliefert, steht der Grabbeschen Scene am nächsten.

Entsetzt über den furchtbaren Schwur fragt Irnak nach dem Grunde seines grimmigen Hasses. Darauf erzählt Berdoa seine Leidensgeschichte, die wiederum darin gipfelt, dass er,

nachdem er von italischen Korsaren gefangen worden, von diesen bis aufs Blut gezüchtigt worden ist. Wir sind demselben Motive oben schon einmal begegnet. Während es aber dort nackt und bloss dem Hasse des Negers gegen den Herzog zu Grunde gelegt ist, sucht der Dichter es hier durch einige prägnante Nebenerscheinungen in der Wirksamkeit zu steigern. Das Psychische wird gegenüber dem rein Körperlichen hervorgehoben. Besonders treffend in ihrer Einfachheit ist die Bemerkung:

„Und hiessen mich 'nen Sklaven! —“

Ebenso weiter unten:

„Erbarmet euch! ich bin ein Mensch! „Du wärst
Ein Mensch? (hohnlachten sie mich an) Du bist nur
Ein Neger!“ (Bl. I, 64)

Dann geht Berdoa mit Rolf in das Grabgewölbe, während Irnak als Wache zurückbleibt. Nach einer kurzen Weile stürzt Rolf mit allen Gebärden des Entsetzens aus dem Gewölbe. Aber noch erfahren wir den Grund seines Schreckens nicht. Grabbe baut hier mit grossem Geschicke eine dramatische Steigerung von gewaltiger Wucht auf. Schon ertönen Rosseshufe vor der Pforte des Domes. Während Berdoa mit seinen Helfershelfern verschwindet, erscheint Gothland. Mit einer Fackel steigt er in das Gewölbe hinab. Auch er erscheint plötzlich mit rollenden Augen, blossem Schwerte und allen Anzeichen furchtbarer Seelenqual. Wiederum werden wir noch über die eigentliche Ursache in Unkenntnis gelassen. Da ertönen abermals Trompetenstösse: der Vortrab der finnischen Reiterei rückt in Northal ein. Gothland lässt den Neger zu sich rufen. Nun sind die Rollen vertauscht. Jetzt spielt Berdoa den Ungläubigen, bis ihn Gothland, um sich zu überzeugen, in das Gewölbe schickt. Als er zurückkehrt, ist er ebenfalls entsetzt — und nun erfahren wir aus seinem Munde, während sich Gothland unter den furchtbarsten Qualen windet, alle Einzelheiten des Anblickes, der sich ihm im Gewölbe bot.

Es ist in der That ein äusserst wirksamer Kunstgriff, dass gerade Berdoa, der Leichenschänder, gleichsam zum Hohne seine eigene That erzählt. Leider sucht Grabbe gleich darauf diese

Wirkung noch zu überbieten und kommt dadurch zu einer ganz undramatischen Häufung derselben Motive. Als nämlich Berdoa seinen geheuchelten Schmerz noch mit falschen Thränen bekräftigt, ist der Herzog von seiner guten Gesinnung überzeugt und reicht ihm zum Bunde die Hand. Da macht Rolf durch eine unvorsichtige Aeusserung den Herzog auf sich aufmerksam. Er wird hervorgeholt und muss nun noch einmal die That erzählen, deren vermeintliches Opfer drunten im Gewölbe liegt. Die ganze Erzählung, wie der Kanzler mit dem Bruder gezecht, wie er sich dann gewappnet und ihn endlich kaltblütig im Schlafe erschlagen, ist mit allen realistischen Details ausgestattet, so rhetorisch aufgebaut, dass man nicht glauben kann, Rolf, ein einfacher Diener, habe dieselbe im Drange des Augenblickes plötzlich erfinden können. Hier redet der Dichter zu deutlich durch den Mund seiner Figuren. Auch psychologisch ist diese Scene unmöglich. Jede Charakterisierung ist einer rhetorischen Wirkung zu Liebe aufgegeben. Was bewegt Rolf dazu, diese furchtbaren Lügen in die Welt zu setzen? Er macht sich ja in der Erzählung selber zum Mitschuldigen. Treibt ihn nur die Angst vor dem Neger zu dieser Frevelthat? Aber er muss doch die Rache des Herzogs ebenso sehr fürchten. Er fällt auch sogleich in die eigene Schlinge, denn der Herzog wirft ihn in das Grabgewölbe, ohne auf seine weiteren Reden zu hören. Aber diese schnelle That des Herzogs ist ebenso unverständlich. Er beraubt sich dadurch des einzigen Zeugen, den er seinem Bruder entgegenstellen könnte, was um so bemerkenswerter erscheint, als er sich sofort aufmacht, um die Grossen des Reiches zu einem Blutgericht zusammen zu rufen.

War denn eine technische Notwendigkeit vorhanden, Rolf vom Schauplatze verschwinden zu lassen? Keineswegs! Er tritt im folgenden Akte wieder auf. So bleibt eigentlich nur der Grund, dass es dem Dichter um einen effektvollen Aktschluss zu thun war. Den borgt er wiederum von anderen. Die Schlussscene in der Mannheimer Bühnenbearbeitung der „Räuber“ hat Grabbe entschieden vorgeschwebt. Dort wird der Uebelthäter Franz in den Turm geworfen, hier Rolf in das Gewölbe. Bei beiden Dichtern wird ausdrücklich hervorgehoben, dass die Schuldigen Hungers sterben sollen.

Die dritte Scene des ersten Aktes hat wiederum einige Züge mit Shakespeares „Titus Andronicus“ gemeinsam, und zwar kommt speziell die dritte Scene des zweiten Aktes in Betracht. Die Situation bei Shakespeare ist folgende: Bassianus ist von den Söhnen der Tamora auf Anstiften des Mohren Aaron erschlagen worden und die Leiche in einer Grube im Walde versteckt. Aaron führt nun die beiden Söhne des Titus Andronicus, Martius und Quintus, über diese Grube; sie fallen hinein und entdecken den Leichnam. Indessen ist Aaron fortgeeilt und hat den Bruder des Bassianus, den Kaiser Saturninus, herbeigeholt. Man findet die beiden in der Grube. Der Augenschein spricht gegen sie, und sie werden als die Mörder abgeführt.

In beiden Scenen ist der treibende Faktor der Mohr, bei Shakespeare Aaron, bei Grabbe Berdoa. Das beiderseitige Bestreben geht dahin, die Rache eines Feindes — hier Saturninus, dort Gothland — gegen einen vermeintlichen Mörder aufzuhetzen. Ausserdem haben die Aeusserlichkeiten entschieden etwas Gemeinsames: hier handelt es sich um eine Grube im Walde, dort um ein Grabgewölbe; beide umschliessen einen Leichnam, dessen grausiger Anblick verhängnisvoll wird. Zwar geht bei Grabbe keine wirkliche Mordthat vorher, sondern nur eine Leichenschändung; beide Scenen zeichnen sich aber durch eine intensive Grausamkeit, durch eine wollüstige Freude am Schlachten aus.

Es ist wohl kaum zweifelhaft, dass gerade diese Scene Tieck zu der Aeusserung veranlasst hat: „Sollte Shakespeares Titus Andronicus und der Mohr Aaron, die Grausamkeit dieses alten Schauspiels Sie nicht verleitet haben?“ (Bl. IV, 621)

Der zweite Akt versetzt uns in eine Halle des königlichen Schlosses in Upsala. Als Einleitungsscene dient ein kurzes Gespräch zwischen dem Kanzler Friedrich und einem Würdenträger des Reiches, dem schon erwähnten Grafen von Arboga, das uns über mancherlei Dinge vorbereitend Aufschluss gibt, die im Laufe des Stückes von Bedeutung werden. Erstens erfahren wir, dass auch am Hofe des schwedischen Königs keine Einigkeit herrscht; der Graf Arboga ist wegen einer

Blutschuld in eine beträchtliche Geldstrafe genommen worden und spricht seinen Groll darüber unverhohlen aus. Man ahnt bereits, dass hier späterhin eine Spaltung eintreten wird. Gleichzeitig benutzt der Dichter die Gelegenheit, um einigermassen Licht auf den Charakter des verleumdeten Kanzlers zu werfen: ernst und rechtlich, mit etwas starren Zügen steht er vor uns. Aus Arbogas Worten erhellt auch, wie er es wagen kann, öffentlich gegen einen königlichen Richterspruch aufzutreten. Die Todesstrafe ist nur deshalb an ihm vorübergegangen, weil er bei dem Zaudern des Herzogs von Gothland der einzige ist, der den Ansturm der Finnen hemmen kann. Daraus wird die Stellung, welche Gothland im Schwedenreiche einnimmt, offenbar.

Verweilen wir einen Augenblick dabei!

Der allgemeinen politischen Lage, wie sie Grabbe entwirft, scheint eine Stelle aus Müllners „Schuld", welche für die Wahl des Schauplatzes von bestimmendem Einflusse war, zu Grunde zu liegen.

In der 3. Scene des 4. Aktes sagt Jerta:

„. . . . Ein mächt'ger Feind besitzt,
Von der Ostsee Flut beschützt,
Seines Lehnherrn ferne Staaten;
Eine Flotte liegt im Hafen,
Und der König sucht ein Schwert,
Stark, ein Räubervolk zu strafen,
Das sein Eigentum verheert."

Besonders die Erwähnung der Flotte und der Ausdruck „Räubervolk" lassen auf eine direkte Beeinflussung schliessen. Vielleicht haben diese Verse Müllners Grabbe überhaupt erst auf die Finnen aufmerksam gemacht. Der Schicksalsdramatiker hat seinen Helden mit der nur flüchtig skizzierten Situation in keine Verbindung gesetzt. Grabbe dagegen musste diese Wechselwirkung herstellen. Infolgedessen konnte die unklare, verschwommene Physiognomie des Grafen Oerindur, der ferne von den Wirren des Reiches seinen eigenen Kampf mit dem Schicksal seines Hauses kämpft, für Gothland nicht genügen. Der überlegene Dramatiker erkannte wohl, dass er die Figur bedeutender hinstellen und durch realistische Einzelzüge plastischer herausarbeiten musste, um aus dem Spielball des feindlichen

Geschickes eine menschlich bedeutende Persönlichkeit zu schaffen, die Kraft genug besitzt, in den Lauf der politischen Dinge einzugreifen.

Diese einzelnen Momente entlehnt Grabbe von Schiller. Wallenstein ist, was die äussere Stellung anbetrifft, das Vorbild zum Gothland gewesen. Schon an dem Gleichklang der Namen kann man den Zusammenhang erkennen: Herzog von Friedland — Herzog von Gothland. Desgleichen nennt auch Grabbe seinen Helden namentlich an pathetischen Stellen nur Gothland, wie Schiller den seinen Friedland. Beide sind die ersten Feldherrn des Reiches; auf beide richten sich aller Augen, als der Feind ins Land einbricht. Späterhin werden wir erfahren, dass auch der Lauf des Lebens ein ähnlicher ist. Was Wallenstein erstrebt, bringt Gothland zur Ausführung: Abfall von dem eigenen Landesherrn und Anschluss an die feindliche Macht. Ja, was Wallenstein nur dunkel vorschwebt, glückt dem Herzog von Gothland zu erringen: die Königskrone! — —

Das Gespräch zwischen dem Kanzler und Arboga wird durch die Ankunft des Herzogs unterbrochen. Das Willkommen des Kanzlers weist er schroff zurück, in wirren Reden erinnert er ihn an die schöne Zeit des Zusammenlebens der drei Brüder, in unzusammenhängenden, hämischen Fragen erkundigt er sich nach dem Toten, nach seinen Schlössern, seinem Gelde.

Der Dichter versucht mit allen Mitteln die Verblendung des Herzogs, der an die Schuld seines Bruders mit unfassbarer Zähigkeit glaubt, menschlich verständlich zu machen. Die Verdachtsmomente, welche in dem Augenblicke, da Berdoa den Brand in seine Seele schleuderte, an seinem geistigen Auge vorüberzogen, bestätigen sich scheinbar. Alle Antworten des Kanzlers sind so unglücklich, dass Gothland in seinem Glauben bestärkt werden muss. Die Tendenz des Dichters tritt hier viel zu klar ans Tageslicht, als dass die ganze Scene überzeugend wirken könnte.

Aber der Herzog will die Strafe nicht mit eigener Hand vollstrecken; mit abgewandten Augen, ohne auf die schmähenden Reden des Bruders zu achten, winkt er ihm, zu entfliehen,

er beschwört ihn sogar. Als jener sich aber weigert, ruft er schliesslich den König und die Grossen herbei und verlangt nun Gerechtigkeit vom Gerichte des Königs.

Die Gerichtsverhandlung an sich bietet wenig Bemerkenswertes. Detailmalerei, Darstellung von Sitten und Gebräuchen, wozu hier ja Gelegenheit geboten wäre, liegt Grabbe völlig fern. Gothland beginnt seine Anklage, indem er sich mit dem Orestes vergleicht, und erzählt dann kurz, was der Leser aus dem ersten Akte bereits weiss. Dabei wird aber klüglich zuerst verschwiegen, dass der feindliche Neger es eigentlich gewesen, der den Verdacht in die Seele des Herzogs gelegt hat. Nicht ohne Geschick hat der Dichter hier die Wandlung im Innern des Herzogs zu zeigen versucht. Nicht mehr der Feind steht vor seinem Gedächtnisse, nicht der Unglücksbote, der ihm die Nachricht von dem Brudermorde gebracht, sondern der Mensch, der ihm Mitleid bezeigt in seinem tiefen Leide. Man lese nur die Stelle (Bl. I, 92):

„Mich griff Entsetzen, als ich ihn erblickte.
Vom Mörderbeil sah ich sein Haupt zerschmettert!
Mein Zweifel schwand, der Brudermord war mir
Gewiss, mein Glaube an das Heiligste
Verliess mich — und der Neger weinte!“

Vergebens wirft Graf Holm ein, dass derselbe Neger in seiner Gegenwart geschworen habe, den Herzog zu verderben. Gothland fährt fort in seiner furchtbaren Anklage, und der Donner eines nahenden Gewitters fällt mit ein.

Ein ursprünglich Shakespearisches Motiv hat hier in Schillerscher Fassung auf Grabbe gewirkt. Die Scene der „Jungfrau von Orleans“, wo der eigene Vater die Tochter verklagt und der Donner des Himmels dieselbe zu verdammen scheint, ist vorbildlich gewesen. Hier wie dort eine Anklagescene; und in beiden Stücken greifen die Himmelsmächte eigentlich ad absurdum ein, denn ein falscher Verdacht wird durch den Donner befestigt. Während aber bei Schiller der Himmel Grund hat, auf die Jungfrau zu zürnen, und überhaupt ein derartiges Moment in eine romantische Tragödie eher hineinpasst, fallen diese beiden Punkte bei Grabbe fort. Er sucht infolgedessen durch realistische Momente über die Unwahr-

scheinlichkeit hinwegzutäuschen: es kommt zur Entladung eines ganzen Gewitters.

Nun kommen auch mit pünktlicher Sicherheit die Nebenumstände zur Geltung, die der Neger schon vorbereitet. Die nächste Frage ist nach der Leichenfrau. Der Kanzler, nicht der Herzog — das ist bedeutungsvoll — hat bereits die Nachricht, dass sie erdrosselt worden. Die Frage nach dem Diener Rolf beantwortet Gothland mit folgenden Worten (Bl. I, 95):

„Er hatte mich durch seine furchtbare
Erzählung auf das Aeusserste gebracht;
Ich fühlte durch mein eignes Haupt
Des Beiles Schneide zucken —
Die Sanftmut selber hätte sich
Nicht länger zähmen können.
Ich schleuderte ihn in das Grabgewölbe!“

Das klingt fast wie eine unbewusste Parodie auf Macbeth, und die Entschuldigung, Rolf sei der Leibeigene seines Hauses gewesen, ist zu lahm, um die ungeheure Lücke, die hier gähnt, auszufüllen.

Endlich ruft der Herzog Berdoa, selber zum Zeugen auf. Es entsteht eine Bewegung unter den Richtern, man will den verhassten Feind ergreifen, aber der Herzog beschützt ihn. So kommt es schliesslich zum Urteilsspruch, ohne dass aber der Hauptzeuge, eben Berdoa, vernommen wird, während es doch jedem Richter hätte auffallen müssen, wie denn eigentlich der Mohr in den Besitz der wichtigen Nachricht gelangt ist.

Hier ist Grabbe bis hart an die Grenze des Absurden gekommen.

Das Urteil lautet gegen den Kanzler. Alle sprechen ihn schuldig — nur der König spricht ihn frei. Weil gerade Berdoa der Zeuge seines Bruders ist, wird das Urteil nicht bestätigt. Der Herzog will sich nun selber sein Recht verschaffen, mit gezogenem Schwerte stürzt er auf den Kanzler los. Schon scheint es zum Bruderkampfe zu kommen; aber die Umstehenden reissen die beiden auseinander. Dieser plötzliche Gewaltakt bringt die Stimmung zum Umschlag: die Wagschale neigt sich zu Gunsten des Kanzlers. Er wirft die An-

klage auf den Herzog zurück, „weil er ihm unterm Schein des Rechten nach dem Leben getrachtet". Der König fügt noch eine Anklage wegen Hochverrats hinzu, weil er sich mit dem Mohren verbunden. Alle verlassen ihn. Ein Hauptmann tritt an ihn heran und will ihn fesseln. Aber er entgegnet ihm mit ähnlichen Worten wie einst Marius: „Den Herzog Theodor von Gothland willst du fesseln?" Die ganze überlegene Gewalt seiner Persönlichkeit kommt zum Ausdruck. Ohne weiteres wirft er die sich entgegenstellenden Soldaten zur Seite und stürzt seinem Bruder nach.

Bevor der Bruderstreit zum furchtbaren Abschlusse kommt, muss noch einmal — ziemlich unnötig — der Vorhang fallen. Die folgende Scene hat als Situationsangabe nur allgemein: grosser Saal des Kanzlers. Da sich die Scene unmittelbar an die voraufgehende anschliesst, so müssen wir wohl annehmen, dass dieser Saal sich ebenfalls im königlichen Schlosse von Upsala befindet.

Der Kanzler tritt ein, gleich darauf der Herzog mit Berdoa. Es kommt zu einem kurzen Gefechte, schliesslich schlägt der Herzog dem Kanzler das Schwert aus der Hand und durchsticht ihn. Das Folgende bedeutet eine geschickte Variation der sonst ziemlich stereotypen Kampfscenen. Der zu Tode getroffene Kanzler stürzt auf den Herzog zu, um mit den Fäusten weiter zu kämpfen; plötzlich fühlt er aber seine Wunde und hängt sich weinend an den Hals des Bruders. Man muss gestehen, Grabbe hat hier einen dramatischen Vorgang von ergreifender Schönheit geschaffen. Leider lässt er aber diesen Zug ohne jede Folgen. Er übt gar keinen Einfluss auf den Herzog aus, er bereitet kein Erkennen vor. Nur einen Augenblick stutzt der Herzog; aber ein paar Worte Berdoas genügen, die Bewegung zu ersticken, und er lässt es ruhig geschehen, dass der Neger den verwundeten Bruder zurückstösst.

Zur rechten Zeit tritt Erik mit Gothlands Sohne Gustav ein. Berdoa hat den Herzog jetzt vollständig in seiner Gewalt: der einzige Zufluchtsort ist das Lager der Finnen.

Den Schluss des Aktes baut nun der Dichter in gewaltiger dramatischer Steigerung auf. Aber auch hier thut er

des Guten zu viel, und anstatt in prägnanter Kürze zu Ende zu eilen, hält er den Gang der Ereignisse durch lästige Wiederholungen auf.

Während der Kanzler leblos, scheinbar tot, am Boden liegt, stürmt der König mit seinem Gefolge herein. Helfen kann er nicht mehr, aber er gibt sogleich Befehl, die Glocken zu läuten und dem Brudermörder nachzusetzen. Indessen hat sich draussen das Gewitter entladen, der Regen strömt hernieder, und jammernd sammelt sich das Volk in den Gassen. Mit grosser Kunst zieht hier Grabbe die ausserhalb der eigentlichen Handlung liegende Welt in das Drama hinein: das Schauerliche der Scene wird gerade dadurch, dass unsichtbar Tausende an der blutigen That Anteil nehmen, ins Erhabene gesteigert.

Plötzlich ringt sich eine gewaltige Stimme aus dem dumpfen Gemurmel los. Der König winkt mit dem Degen aus dem Fenster, und wehklagend stürzt der alte Herzog von Gothland auf die Bühne. In seinem Schmerze wirft er sich auf den Körper des Sohnes, aber plötzlich fühlt er, dass sich noch Leben in der Brust regt. Noch einmal schlägt der Kanzler die Augen auf, aber er kann nur noch ein paar Worte stammeln. Noch einmal beteuert er seine Unschuld, dann entschläft er am Busen des Vaters.

So mächtig vielleicht auch der Reiz für den Dichter sein mochte, den ermordeten Sohn gerade in den Armen des Vaters sterben zu lassen — und die Scene ist in der That von ergreifender Wirkung —, muss man doch unbedingt zugeben, dass, sowie Grabbe wenigstens den Aufbau des ganzen Aktes errichtet, diese Scene nur eine Wiederholung bedeutet. Nicht nur für die Personen auf der Bühne, auch für den Zuschauer ist der Kanzler bereits tot, man kümmert sich nicht mehr um ihn, die Handlung geht weiter, und ihn um der einen Scene willen gleichsam von den Toten wiedererstehen zu lassen, ist ein billiger Kunstgriff.

Der alte Gothland bricht in erneute Klagen aus, und um seinen bis aufs höchste gesteigerten Schmerz anschaulich zu schildern, bedient sich der Dichter einiger äusserlicher Mittel, die er selber den an Affekten reichen Stücken des Sturmes

und Dranges entnimmt, welche aber in letzter Linie auf das alte Testament zurückgehen. Der jammernde Vater rauft sich die Haare aus, er zerreisst sein Gewand mit den Worten (Bl. I, 113):

„Ich zerreiss' es, wie mein Herz zerrissen ist!"

Ein Gleichnis, das Grabbe besonders häufig anwendet.

Wer würde nicht in der ganzen Scene an den alten Grafen Moor erinnert?

Der König schreitet sodann zur That: er verurteilt den Brudermörder. Graf Arboga wirft ein: „Unverteidigt?" — eine Aeusserung, die sich gerade im Munde Arbogas seltsam ausnimmt. Aber der König reisst das Fenster auf und fordert die versammelten Massen auf, für den Herzog von Gothland einzutreten. Als alles stumm bleibt, wird die Acht über ihn ausgesprochen, er wird für vogelfrei erklärt — und nach alter Sitte beten sodann die Rächer für die Seele des Verfehmten, ein Zug, der an die vielen Scenen des heimlichen Gerichtes in den Ritterdramen erinnert. Nur der alte Gothland bleibt stumm. Als der König ihn auffordert, mit ihm das Werk der Rache zu vollenden, weist er das Anerbieten schroff zurück. Endlich, da alle zureden und ihn an die Grösse seines Hauses erinnern, gibt er nach. Noch einmal erhebt er sich in der gewaltigen Kraft früherer Jahre, man bringt ihm das Riesenschwert, das er in seiner Jugend geschwungen, er wappnet sich, und schwankend zwischen Schmerz und Wut führt er selber die Truppen dem Sohne entgegen.

Damit schliesst der zweite Akt.

Die tiefere Gliederung des Dramas schliesst sich der Akteinteilung nicht an. Mit dem zweiten Aufzuge ist thatsächlich, obwohl bereits eine der handelnden Personen vom Schauplatze abgetreten ist, der aufsteigende Ast des Dramas noch nicht zu Ende. Die Cäsur des Dramas befindet sich hinter der ersten Scene des dritten Aktes, deren Betrachtung wir gleich anreihen.

Die Situation ist an der Küste der Ostsee. Auf der einen Seite stehen die Zelte des finnischen Lagers. Rolf führt den Herzog auf die andere Seite, um ihm im geheimen etwas zu sagen. Gothland entgegnet (Bl. I, 120):

„.... Was du mir
Zu sagen hast, sag kurz; ich habe Eile,
Denn heute noch geh' ich zu Schiff und fliehe
Dies Schwedenland auf immerdar."

Es bedürfte des Wortanklanges gar nicht, um nicht sofort zu erkennen, dass sich hier Grabbe an die bekannten Schlussworte in Schillers „Maria Stuart" anlehnt. Schon der Gedanke allein, dass Gothland gerade wie Leicester das Meer zwischen sich und den Ort seiner Schuld legen will, genügt als Beweis für die Abhängigkeit. Erst als ihn Rolf an den Dom von Northal erinnert, erkennt der Herzog ihn und ist sogleich bereit, noch einmal das Gericht an ihm zu vollstrecken. Rolf erwidert, dass ihn das Sterben nicht mehr schrecke; er schildert die Qualen, die er in dem Grabgewölbe erduldet. Wieder tritt uns ein bekanntes Motiv entgegen. Er war in Gefahr Hungers zu sterben (Bl. I, 122):

„.... Da schlug
Ich endlich meine gier'gen Zähne in
Das eigne Fleisch und nagte meine Finger —"
(indem er den Mantel etwas lüftet und dem Herzog verstohlen seine Hand zeigt, mit leiserer Stimme:)
„Hier sehet Ihr die angefress'nen Knochen!"

So spät, noch in unserem Jahrhundert, kann man die Nachwirkung von Gerstenbergs „Ugolino" spüren.

Erschüttert lässt Gothland von seinem Vorhaben ab, und nun entdeckt Rolf das ganze Lügengewebe, in das der Neger den Herzog verstrickt. Der Entsetzte beginnt an sich selber zu zweifeln; um Gewissheit zu erlangen, setzt er dem Rolf den Dolch an die Kehle, doch er erhält dieselbe Antwort.

Dasselbe Mittel, wenn auch unter etwas anderen Verhältnissen, wendet Othello gegen Jago an. Im übrigen liegt es so nahe und ist so natürlich; nur der Umstand, dass sich auch Grabbe an anderen Stellen an Shakespeares „Othello" anlehnt, lässt auch hierin auf eine Abhängigkeit schliessen.

Nach der furchtbaren Erkenntnis seiner eigenen Verblendung bricht der Herzog in verzweifelte Klagen aus. Als ihn aber Rolf an Busse und Gebet ermahnt, weist er ihn schroff zurück. Allmählich gewinnt er seine Persönlichkeit

wieder, und nun vollzieht er die Strafe an Rolf, er wirft ihn ins Meer.

Ein Grund zu dieser Mordthat ist kaum einzusehen; denn der Einwurf des Herzogs (Bl. I, 127)

„. . . . stets müsst'
Ich fürchten, dass du meine Schuld verrietest!"

ist nicht stichhaltig, da bereits mehrere den ganzen Zusammenhang kennen, von denen noch viel weniger zu erwarten steht, dass sie schweigen werden. Zwar hat Rolf den Tod verdient, weil er den Herzog im Dome von Northal durch seine Erzählung betrogen; auf der anderen Seite aber ist der Herzog ihm eigentlich verpflichtet, da er ihm zum erstenmale die Wahrheit enthüllt. Ausserdem hat er sich ihm im Vertrauen genähert, und er ist fast der einzige, auf den Gothland sich in seiner furchtbaren Lage verlassen kann, den er dem Neger gegenüberstellen kann. Die Handlungsweise entbehrt also jeder Zweckmässigkeit.

Vielleicht ist der Grund darin zu suchen, dass hier eine litterarische Anregung vorliegt, und Grabbe die einzelnen Vorgänge aus einem anderen Zusammenhange herübernimmt. Die Scene aus Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva", in welcher Golo mit Benno Abrechnung hält, hat einige Züge mit der vorliegenden gemeinsam. Die Situationsstimmung ist eine ähnliche: Einsamkeit und felsige Gegend, im Hintergrunde bei Grabbe das Meer, bei Tieck ein Strom. Grabbe steigert das Düstere der Stimmung durch Sturm und Gewitter, während Tieck mehr durch romantische Mittel, wie Nacht und Mondschein, zu wirken sucht. Ebenso haben die Personen der beiden Scenen namentlich in ihrem Verhältnisse zu einander einige Aehnlichkeit. Der Hauptschuldige steht dem Mitschuldigen zürnend gegenüber. Endlich stimmt der Schluss überein. Die Art und Weise, wie sowohl Golo wie Gothland ihr Werk vollenden, ist dieselbe: Golo stürzt Benno vom Felsen in den Strom, Gothland wirft Rolf ins Meer.

Während es aber bei Tieck für Golo unbedingt notwendig erscheint, dass Benno verschwindet, ist das bei Grabbe nicht der Fall. Aber gerade derartige Nebensachen, welche

die einzelne Situation bestimmen, ohne auf den Gang der grossen Handlung Einfluss zu haben, haften fest im Gedächtnisse, da sie von der eigenen umgestaltenden Phantasie des Schaffenden weniger berührt werden, und lassen daher besonders leicht ein ähnliches Bild im Geiste des späteren Dichters entstehen.

Der Schluss dieser Scene bedeutet die Peripetie des Dramas. Das deutet Grabbe selber an, indem er den Herzog ausrufen lässt:

„. . . Hier stehe ich
An meiner Sonnenwende!"

Werfen wir nun noch einen Blick auf den ersten Abschnitt des Dramas im ganzen!

Wir haben oben gesehen, dass Grabbes Berdoa in vielen Punkten eine direkte Nachbildung des Shakespearischen Othello ist. Der Dichter hat ihn mit den gleichen kriegerischen, heldenhaften, — man muss gestehen — sympathischen Eigenschaften ausgestattet, welche nur durch die tierische Grausamkeit, die an Aaron erinnert, beeinträchtigt werden. Da er aber nicht bestimmt ist, im Stücke die Rolle des Helden, sondern die des Gegenspielers zu übernehmen, so müssen notwendig zu den erwähnten Zügen noch andere hinzukommen. Der Dichter hat den Unterschied der Kontrastfiguren nicht dadurch bewirkt, dass er der ganzen Charakteranlage nach den Gegenspieler hinter den Helden zurücktreten lässt, sondern er fügt nur zu den Eigenschaften, die auch der Held besitzt, die schlechten hinzu, welche den Gegenspieler zu der bestimmten Rolle befähigen. Vor unsern Augen gleichsam verwandelt sich Berdoa: aus dem mächtigen Kriegeshelden wird der Intrigant, aus dem Manne der That der listige Ränkeschmied — kurz, aus den Augen Othellos grinst uns die gemeine Seele Jagos entgegen. Dieser Erzbösewicht musste um so eher auf Grabbes Phantasie fruchtbar wirken, als es in seinem Plane lag, das Motiv der Verblendung seinem eigenen grossen Werke zu Grunde zu legen. Er begnügt sich aber nicht mit dem einen Motiv, es ist ihm auch nicht Selbstzweck, sondern er benützt es gleichsam als Piedestal,

das er wahllos aus fremdem Material errichtet, um darauf seine eigene Schöpfung aufzustellen. Eine Tragödie der Verblendung, deren Prinzip darin besteht, dass ein an sich guter und edler Charakter, durch fremden, niederträchtigen Willen angetrieben, sich selber im Bewusstsein des Rechts in Schuld und Unglück stürzt, ist ohne einen alles negierenden Charakter wie Jago fast unmöglich. Die Ausmalung eines solchen Phänomens des Bösen musste natürlich der düsteren Phantasie Grabbes besonders erwünscht sein. So kommt es, dass in seiner Phantasie allmählich die Gestalten Othellos und Jagos in eine zusammenfliessen; indem Grabbe auf beiden Seiten die guten und lichten Elemente fortstreicht, entsteht aus dem edlen Neger und dem schurkischen Europäer das schwarze Scheusal Berdoa.

Aber gerade durch diese Accumulation erreicht Grabbe das Gegenteil: er will die Gestalt Berdoas noch furchtbarer erscheinen lassen, indem er sie mit der Kraft des Helden und mit der List des Betrügers ausstattet, und sie wird unmenschlich und unwahr, indem das Böse und namentlich das Falsche in ihr seine Existenzberechtigung einbüsst.

Dass der Zorn des Negers gegen den Herzog von Gothland ungenügend motiviert ist, wurde bereits erwähnt. Ist nun aber die Art und Weise, wie Berdoa seine Rache zur Ausführung bringt, durch den Charakter des Negers genügend begründet? Ein Blick auf den Charakter des Shakespearischen Bösewichts wird uns darüber belehren. Auch Schillers Franz Moor kann zum Vergleiche herangezogen werden. Sowohl Jago wie Franz Moor sind, wenn sie ihre Individualität bethätigen wollen, auf den Weg der Lüge, des Betruges angewiesen. Jago, in seiner abhängigen Stellung als Untergebener, in steter Geldverlegenheit, hat nichts als seinen Witz, seine überlegene Klugheit, seine Gabe zu kombinieren und zu verknüpfen. Ein auf das Böse gerichteter Wille muss demnach zuerst diese Eigenschaften in Funktion treten lassen, und so erscheint es durchaus natürlich, dass das ungeheure Gespinst der Lüge in seinem Gehirne entsteht. Aehnlich steht es bei Franz Moor. Zurückgedrängt durch seine Stellung als zweiter Sohn, weit überragt von dem älteren

Bruder, hässlich von Gestalt, feige und furchtsam: was bleibt ihm anders übrig, als zur List seine Zuflucht zu nehmen und den Verstand, den kein Gewissen bändigt, frei spielen zu lassen.

Vergleichen wir hiermit die Lage Berdoas. Sein Verhältnis zu dem Opfer, das seine Falschheit umgarnt, ist ein ganz anderes. Die schmachvolle Züchtigung liegt weit in der Zeit zurück, sie hat keine schlimmen Folgen für sein Leben hinterlassen. Seine kriegerischen Tugenden, sein Mut in der Schlacht, sein abgehärteter, widerstandsfähiger Körper haben ihn zu hohen Ehren kommen lassen. Ganz anders wie Jago und Franz Moor steht er seinem Gegner vollständig ebenbürtig, ja momentan sogar überlegen gegenüber. Seiner unwiderstehlichen Energie ist es gelungen, trotz aller Hindernisse die Landung in Schweden zu bewerkstelligen. Mit grosser Macht steht er bereits mitten im feindlichen Lande, ehe der Gegner ein Heer versammelt hat. Das Schwert soll zwischen beiden entscheiden, und in kurzer Zeit muss es klar werden, wer von beiden der grössere ist. — Was treibt ihn nun an, sich von seinem Heere fortzustehlen, sich mit Gefahr des eigenen Lebens in die Burg seines Todfeindes zu schleichen? Was bewegt ihn, diesen gewagten teuflischen Plan zu ersinnen, dessen Misslingen seine Stellung und sein Leben vernichten muss, wo der gerade Weg zur Erreichung seines Zieles offen vor ihm liegt?

Wenn Schiller in Bezug auf die „Räuber“ selber eingesteht, dass er, unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal, notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen musste, so kann man hier behaupten, dass Grabbe absichtlich von dieser Linie abgewichen ist und mit Vorbedacht ein Ungeheuer zur Welt gebracht hat.

Die ästhetische Wirkung dieser einen Hauptfigur wird dadurch entschieden beeinträchtigt. So wenig die Berechtigung des Bösewichtes, in der Tragödie zwar nicht die Rolle des Helden zu spielen, wohl aber mittelbar zur Erzielung des tragischen Eindruckes mitzuwirken, bestritten werden soll, eine Psychologie des Verbrechens an sich muss unbedingt gefordert werden; eine gewisse Notwendigkeit des Be-

truges muss durch den Charakter des Betrügers gegeben sein.

Die Figur Berdoas hat die beiden Hauptpersonen des Shakespearischen Stückes in sich vereinigt; der Herzog selbst hat nur einen Zug von Othello überkommen, aber der ist das treibende Motiv des ganzen ersten Teiles des Dramas: die Verblendung. Schon in der Wahl dieses Motives überhaupt liegt die Abhängigkeit Grabbes von Shakespeare klar dokumentiert; es konnte nicht selbständig in seinem Kopfe entstehen, denn es gehört seiner ganzen Psychologie nach in ein Zeitalter eines unmittelbareren Empfindens, einer primitiveren Kultur. Jede Verwendung dieses Motives in unserem Jahrhundert bedeutet eine litterarische Reminiscenz; denn der naive Dichter schildert die Menschen seiner Zeit. Wollte aber Grabbe dies Shakespearische Motiv benutzen, so musste er auch seine Menschen nach demselben Vorbilde formen. Die ganze Leichtgläubigkeit, das elementare Auflodern des Temperamentes, die mangelnde Fähigkeit zu reflektieren, da sich alle Gedanken, wie eine Kugel, die dem Rohre entflogen, nur in der angegebenen Richtung bewegen, welche der Dichter der Renaissance seinem Helden verleiht, teilt auch Grabbe dem seinigen mit. Aber trotzdem kann er seine Zeit nicht verleugnen: die abgelauschte Physiognomie wird durch einige entscheidende Züge entstellt, die eben dem Geiste des 19. Jahrhunderts entsprungen sind. Auf diese Weise entsteht ein Zwitterding. Der Verdacht lodert mit derselben Schnelligkeit in der Seele des Herzogs von Gothland auf, wie in der Othellos — aber zwischen den Verdacht und die Ausübung der Rache schiebt sich bei Grabbe hemmend und dämmend die Reflexion. Othello stürzt sich auf den Verdacht wie ein Raubtier, dem Gedanken folgt mit Naturnotwendigkeit die That. Er überzeugt nur sich selber; sobald sein Verdacht sich scheinbar bestätigt hat, ist jedes Gefühl der Unsicherheit oder des Mitleidens verschwunden. Schweigsam und wenig zur Mitteilung geneigt, wie jeder Mensch der That, geht er ans Werk: er ist Ankläger und Richter in einer Person, und er zweifelt keinen Augenblick, dass er der einzig Berechtigte dazu ist, gerade weil er in einem so nahen Verhältnisse zu

der vermeintlichen Sünderin steht. Sie zu töten, ist nicht nur sein Recht, sondern auch seine Pflicht und kommt nur ihm zu. — Anders bei Grabbe. Zuerst überzeugt auch der Herzog sich selbst: das übernimmt Grabbe. Als er aber dann dem verbrecherischen Bruder gegenübersteht, kann er das Werk der Rache nicht vollbringen, er winkt ihm, sich zu entfernen: das zeigt eine Weichheit des Charakters, die mit der Grösse des Zornes im Widerspruche steht. Ja noch mehr! Er entäussert sich des Richteramtes, er beruft ein Gericht zusammen und trägt dem seine Sache vor: das setzt gefestigte Rechtsanschauungen voraus, die ebenfalls mit dem elementaren Zorne, der die ganze Verblendung bedingt, kontrastieren. Ein Mensch, der so stark empfindet wie etwa Othello, setzt sich im gegebenen Falle einfach über alle Gesetzesschranken hinweg. Erst als alle legalen Mittel versagen, schreitet der Herzog selbst zur verzweifelten That. Man sieht sogleich den Fehler in der Charakterzeichnung: der Renaissancemensch ist mit dem modernen Menschen unorganisch verbunden. Ausserdem sind auch die anderen Personen, der König, die Richter, der Natur des Vorwurfes nicht angepasst. Eine Zeit, die so gewaltige Zornesnaturen hervorbringt, erkennt aber auch selbstverständlich die Berechtigung dieses Zornes an und fällt nicht dem Rächer in den Arm. Hätte Grabbe einigermassen die Nebenpersonen konsequent gezeichnet, sie hätten den Brudermord als Werk der Blutrache sogar fordern müssen. Man sieht hier das Bestreben des Dichters, die Schuld seines Helden möglichst schwer und in die Augen fallend zu gestalten, indem er die Momente, die sich der entscheidenden That entgegenstellen, verstärkt. Dadurch büsst aber nicht nur die Handlung, die schon an und für sich durch den Umstand, dass nicht der Freund, sondern der Feind den Helden betrügt, bis hart an die Grenze des Glaubwürdigen gelangt, an Wahrscheinlichkeit ein, auch der Charakter Gothlands verliert die Einheit. Darum glauben wir nicht an die Verblendung des Herzogs. Es erscheint uns widersinnig, dass der ungeheure Betrug gerade von einem solchen Manne geglaubt wird; ja es wird geradezu absurd, wenn sogar bei der Mitwisserschaft so vieler Menschen die Wahrheit nicht aus

Tageslicht kommt. Die Vorgänge in den ersten beiden Akten geben aber die Basis ab für die ganze übrige, an Greueln überreiche Handlung. Jede Unwahrscheinlichkeit muss also die ästhetische Wirkung des Ganzen beeinträchtigen.

Der Betrug Berdoas, die eigene Verblendung verleiten den Herzog zum Brudermorde. Dadurch, dass Grabbe diesen Vorwurf benützt, verlässt er die Spuren Shakespeares und folgt den Stürmern und Drängern. Die Bezeichnung „Sturm und Drang" war zu Grabbes Zeiten schon typisch geworden: der Name hätte allein genügt, um ihn zur Nacheiferung anzuspornen. Dazu kommt noch, dass er in den Stücken des Sturmes und Dranges noch am ehesten alles, was unklar in seinem Innern gährte, gestaltet und verkörpert vorfand. Hier war schon einmal das Wilde, Titanische, was in Grabbes Natur bis zum Krankhaften verzerrt lag, zur Aussprache gekommen. Von allen Motiven aber aus jener Zeit musste gerade der Brudermord, ein Vorwurf, der durch seine Widernatürlichkeit alle anderen weit übertrifft, Grabbes Phantasie zur Ausgestaltung anreizen. Bringt nun Grabbe irgend eine Variation, einen eigenen Gedanken in das übernommene Thema? Nein! Er benützt nur das Motiv zweimal: ein vermeintlicher Brudermord muss den wirklichen nach sich ziehen.

Man muss entschieden dem Gedanken Raum geben, dass es dem Dichter hier nur darauf ankam, gleichviel aus welchen Mitteln, eine möglichst schwere Schuld zu konstruieren. Es lag ihm infolgedessen nicht viel daran, viel aus Eigenem beizusteuern. Grabbes ureigenste Natur kommt erst in der zweiten Hälfte des Dramas zum Vorschein.

Doch hat es den Anschein, als ob diese Anlehnung an den Sturm und Drang keine ursprüngliche ist. Wahrscheinlich hat hier Müllners „Schuld" gleichsam eine Vermittlerrolle gespielt. Ebenso wie Grabbe legt auch Müllner einen — allerdings unwissenden — Brudermord seinem ganzen Drama zu Grunde. Hier wie dort dient dieses Motiv nur zur Einleitung. Was Müllner aber vor dem Beginne der eigentlichen Handlung geschehen lässt, verlegt Grabbe auf die Bühne selbst: er musste daher die Einzelheiten genauer schildern.

Was ist also natürlicher, als dass er hierbei bis auf dieselbe Quelle zurückging, aus der bereits sein Vorgänger geschöpft hatte?

Gerade in der Ausmalung der Nebensachen zeigt sich Grabbes Abhängigkeit. So wenig auch die Charakteristik des Kanzlers ausgeführt ist, der Unterschied, welcher die beiden Brüder trennt, ist dafür bezeichnend. Der Herzog ist der Krieger, der Mann der offenen That, umstrahlt vom Ruhm der Schlacht; der Kanzler dagegen ist der Diplomat, der Mann des Wortes, der „Federfuchser". So sucht Grabbe von Anfang an die Sympathie auf seinen Helden zu konzentrieren und von dem Bruder abzulenken. Die Vorliebe für die befreiende That, die Erbitterung gegen staatsmännische Wortverdrehung und „Advokatenpfiffe", wie wir sie bei dem jungen Schiller antreffen, kommt hier in dieser Verteilung von Licht und Schatten zum Ausdrucke.

Das überlegene dramatische Talent Schillers hat überhaupt in Grabbe verwandte Saiten anklingen lassen. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass sowohl bei Grabbe wie in Schillers „Räubern" die Mutter des streitenden Bruderpaares einfach fehlt, eine Figur, die wir zum Beispiel in den „Zwillingen" von Klinger finden. Es ist nicht so sehr die mangelnde Fähigkeit, sich in die Tiefen eines Mutterherzens hineinzudenken, welche Grabbe hiezu veranlasste, sondern das richtige Streben des Dramatikers, das Interesse des Lesers nicht zu zersplittern, sondern auf eine Person zu konzentrieren. Ausserdem ist die Mutter in dem Konflikte zwischen Vater und Sohn, der dem Bruderkampfe folgen muss, stets das vermittelnde Element; sie kann nur störend auf die Entwickelung grosser Effekte im Aufeinanderplatzen der Charaktere einwirken.

Die Rolle des Vaters fand Grabbe ebenfalls bei den Stürmern und Drängern. Hier sind zwar nicht „Die Räuber" massgebend, sondern etwa die schon erwähnten „Zwillinge" oder „Julius von Tarent", in welchen der Vater als der Rächer auftritt. Wiederum stammen aber einzelne Züge, die gerade in ihrem Realismus sehr wirksam sind, aus dem Jugendwerke Schillers. Grabbes alter Herzog von Gothland ist nicht wie der antike Brutus kalt und ruhig, die verkörperte Autorität; eine warme

väterliche Liebe erfüllt sein Herz: er weigert sich gegen seinen Sohn zu ziehen, indem er erklärt:

„Auch Theodor, der Mörder, ist mein Sohn!"

Gerade diese rührende Menschlichkeit erinnert lebhaft an den alten Grafen Moor. Die Worte, mit denen er seine Vaterliebe seinem zweiten Sohne gegenüber verteidigt, lauten ganz ähnlich:

„Ein unzärtliches Kind! Ach! aber mein Kind doch! mein Kind doch!"

Der König ist es namentlich, der den Vater, welcher sich gegen die unnatürliche Rache sträubt, durch mehrere Gründe zur Beihilfe zu bewegen sucht. Hierbei erwähnt er auch ein Moment, das uns zeigt, dass Grabbe gerade in der Ausgestaltung dieser Rolle nicht nur den Stürmern und Drängern, sondern wiederum auch Müllner gefolgt ist.

Im 4. Akt, 6. Scene, sagt Don Valeros zum Grafen Hugo (es handelt sich ebenfalls um Bestrafung eines Brudermordes):

„Einen Herrn nur hat auf Erden
Don Valeros und sein Haus.
Dieser herrscht im Süden zweier
Welten; hier im fremden Nord
Sind wir niemand unterthan.
Fällst du, hat dich Gott gerichtet
Durch das Oberhaupt des Stammes."

Hieran schliesst sich Grabbe in den Worten des Königs an den alten Herzog von Gothland:

„Du bist das Oberhaupt des Stamms; dir ziemt's,
In deinem Stamm zu richten."

Müllner, der Jurist, stellt dies Stammesrecht als einen Vorzug der Exterritorialen hin, Grabbe lässt diese geklügelte Begründung fort. Das Motiv figuriert nur als ein Beitrag zur Schilderung der Zeit und des Landes.

Im weiteren Verlaufe des Stückes wächst sich nun der Grabbesche Held mehr und mehr zu einer bekannten dramatischen Figur aus: er wird der sogenannte „grosse Verbrecher". Der Brudermord trennt ihn nicht nur von seiner Familie, sondern bringt auch die ganze Gesellschaft gegen ihn in Waffen. Will er sich also behaupten, so steht ihm kein anderer Weg offen als der des Verbrechens. Bei den Feinden seines Vater-

landes findet er Zuflucht; schon um sich selbst zu erhalten, muss er mit ihnen die Waffen gegen seine früheren Freunde kehren, um durch ihr Verderben seine eigene Existenz neu zu begründen. Dieser Entschluss hat Aehnlichkeit mit dem Abfalle Wallensteins, mit dem Zug des Räubers Moor in die böhmischen Wälder. Die psychologischen Beweggründe zu dieser Entschliessung sind jedoch bei Grabbe andere.

Das Drama des Sturmes und Dranges stellt den endlichen Sieg der Gesellschaftsordnung dar, indem sich meistens der Abtrünnige am Schlusse willig unter das Sittengesetz beugt. Grabbes Drama wäre also, wenn er den Stürmern und Drängern sklavisch folgte, mit der ersten Scene des dritten Aktes zu Ende: der Held erkennt seine Schuld und nimmt reuevoll die Strafe auf sich. Hier entfernt sich nun Grabbe entschieden von seinen bisherigen Vorbildern. Dass er von diesem Punkte an auch die Führerschaft des Dichters der „Räuber" bewusst ablehnt, beweisen die Worte Gothlands (Bl. I, 126):

„Soll ich dem Könige mich überliefern,
Dass sie mich köpfen wie 'nen Strassenräuber?"

Grabbe verlegt die entscheidende Wendung zum Bösen in dem Charakter seines Helden hinter die Erkenntnis der eigenen Schuld. Infolgedessen richtet sich der Kampf desselben nicht nur gegen die äussere Welt, sondern namentlich gegen das eigene Gewissen. Die kraftvolle Persönlichkeit des Herzogs von Gothland hängt noch zu fest am Leben, ringt noch zu stark nach Bethätigung, als dass sie sich durch das Bewusstsein einer Schuld unterdrücken liesse. Darum stürzt er sich in die wildesten Wogen des Kampfes, eine fieberhafte Thätigkeit nach aussen soll die Stimme des Gewissens übertäuben, äussere Grösse das verlorene Gleichgewicht der Seele ersetzen. So ähnlich die äusseren Umstände sind, innerlich steht hier Grabbes Herzog von Gothland dem Schillerschen Karl Moor durchaus fern. Dieser lehnt sich im Gefühle des erlittenen Unrechts gegen eine schlechte Welt auf; jener bringt die Länder in Aufruhr, um die eigene wankende Persönlichkeit zu befestigen.

Aber auch diese Idee kann Grabbe nicht als sein ausschliessliches Eigentum in Anspruch nehmen. Wiederum hat

Müllner die Anregung gegeben und zwar so, dass ein Gedanke, den Müllner nur streift, von Grabbe aufgegriffen und ausgestaltet wird. Die vierte Scene des vierten Aktes der „Schuld“ kommt hier in Betracht. Eine ähnliche Situation liegt vor: Graf Hugo von Oerindur ist sich furchtbar klar geworden, dass er, unwissend zwar, seinen eigenen Bruder erschlagen, und momentan taucht in ihm der Gedanke auf, sich durch eine mutige That den Umschlingungen des Schicksals zu entziehen und sich allen dunklen Mächten zum Trotze dennoch zu behaupten. Müllner hat nicht gewagt, auf dieser Bahn weiterzugehen, sein Stück wäre dann keine Schicksalstragödie geworden.

Hugo:

Nun, das alles findet sich,
Wenn wir kurze Zeit uns trennen.
Spanier sind sie, stolzen Herzens,
In Elvirens Adern rollt
Fürstenblut, nach Ordenssternen
Steht des Kastilianers Sinn.
Hab' ich jener einen Gatten,
Diesem einen Sohn erschlagen,
Bin ich Mann, Ersatz zu leisten
Beiden, wenn auf meinem Haupt
Eine Fürstenkrone pranget.

Jerta:

Oerindur!

Hugo:

Sie soll! bei Gott!
Schick das ab![1]) Erobern will ich
Die verlorenen Provinzen;
Doch dem König nicht, dem Sieger.
Will den schnöd verschenkten Sohn
Mächtig auf den Thron
Heben, ...

Aber diese Regung selbstbewusster Männlichkeit geht schnell vorüber. In kurzem ist der ganze Plan für immer abgethan.

Wie sehr sich auch Müllners jämmerliche Verse von dem kräftigen Pathos Grabbes unterscheiden, dass man kaum auf einen

[1]) Es handelt sich um einen Brief, in dem Oerindur dem Könige seine Kriegsdienste anbietet.

Zusammenhang kommt, so liegt doch in dieser Scene die ganze Entwickelung des Grabbeschen Dramas bereits im Keime vor. Hier wie dort will der Held, um sich von der schweren Last seiner Schuld zu befreien, Ablenkung in der Aussenwelt suchen; bei beiden ist das ersehnte Ziel eine Krone. Auch die Einzelheiten stimmen überein, nur sagt Grabbe prägnanter „Königskrone“ statt „Fürstenkrone“. Die Verbindung des Herzogs mit dem Neger wurde schon in einer früheren Scene als „Hochverrat“ bezeichnet. Auch die Erwähnung des „Völkermordes“ kehrt wieder, der bei Grabbe als ein Recht der Könige in Anspruch genommen wird.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Grabbe dadurch, dass er eine Idee Müllners, die jener nicht auszuführen wagte, in seiner Weise ausbaute, bewusst in Opposition zum Schicksalsdrama überhaupt trat. Das Weichliche, Unmännliche, welches den Helden jener Stücke anhaftet, die, ohne selber zu handeln, einem feindlichen Geschicke zum Opfer fallen, musste den auf das Energische gerichteten Sinn Grabbes abstossen. Es galt nun gleichsam den Gegner im eigenen Lager anzugreifen. Die Einwirkung ist hier also keine anregende, sondern eine abstossende; Grabbes Drama bewegt sich nicht in derselben, sondern in der entgegengesetzten Richtung.

Dennoch hat er auch einige positive Momente aus der Schicksalstragödie übernommen. Als der Gedanke im Herzen von Gothland auftaucht, trotz seiner schweren Schuld weiterzuleben, will er sich selber Mut zusprechen. Er untersucht die begleitenden Umstände seiner That und weist die Verantwortung von sich (Bl. I, 126):

„Der Zufall, der mit Blendwerken mich täuschte,
Der Himmel, der es litt, der Himmel, der
Mich werden liess — die haben sie begangen. . . .“

Und ferner (Bl. I, 128):

„Drum, wie sich auch der Edle wehrt, um nicht
Zu fallen, — fehlen, fallen muss er doch,
Denn selbst die Thaten seiner Tugend werden
Zu Frevelthaten durch des Schicksals Fügung! —
— — — — — — — — — — — — —
Mein Höchstes war Gerechtigkeit, und nichts
Verhasstres kannt' ich als den Brudermord —
Das wusst' das Schicksal, grade damit fing

Es mich: es liess den einen Bruder sterben — rief
Den Neger her aus Aethiopien und
Verband sich mit dem Buben wider mich —
Es gab ihm Macht mich zu umstricken — liess
Kometen leuchten, mich zu täuschen — liess,
Als ich dem Bruder gegenüberstand,
Ihn selbst, die Gegenwärtigen,
Die Donner zeugen wider ihn — trieb so
Unwiderstehlich mich zum Brudermord,
Und häufte seine Bosheit auf das Höchste,
Indem es mit dem Trost der Reue mir
Die Hoffnung auf die Umkehr und
Die Bess'rung nahm; denn nimmer kann
Ich eine That bereun, die durch
Mein feindliches Geschick und nicht durch mich vollbracht ist! —"

Aus diesen Worten spricht deutlich die Weltanschauung der Schicksalstragödie. Aehnliche Stellen finden wir in fast allen jenen Stücken. Jedesmal beteuert der Held seine Unschuld, und der Dichter benützt in gänzlicher Verkennung dies Mittel, um den tragischen Eindruck zu steigern.

Man vergleiche hiezu die Worte des Grafen Oerindur (Schuld IV, 5):

„Ich bin bös' nicht von Natur,
Wahrlich nicht! Allein das Schicksal
Führt' auf böse Wege mich."

Auch die bekannten Worte Jaromirs aus Grillparzers „Ahnfrau" können herangezogen werden:

„Finstre Macht, und du kannst's wagen,
Rufst mir Vatermörder zu.
Ich schlug den, der mich geschlagen —
Meinen Vater schlugest du!"

Die Aeusserungen des Grabbeschen Helden lauten ganz ähnlich (Bl. I, 286):

„Was konnte ich davor? Unwiderstehlich ward
Ich dazu hingetrieben. Ich
War nur das Beil, das Schicksal war der Mörder."

Es wirkt befremdend, dass Grabbe das Schicksalsmotiv in seiner Dichtung verwendet. Der Sinn und die Anlage seines Stückes entsprechen keineswegs der Schicksalstragödie. Im Mittelpunkte des Grabbeschen Dramas steht immer der Mensch. Während in jenen Stücken eine dunkle, geheimnisvolle Macht die Fäden spinnt und unwiderstehlich alles Gute

zum Bösen wendet, stellt Grabbe Missverständnis und die daraus entspringende That als die direkten Folgen eines bösen Willens hin. Der Neger hat den ganzen teuflischen Plan ersonnen, Schuld und Unglück des Herzogs sind also nicht Schicksalsfügung, sondern Menschenwerk. Das Schicksal greift überhaupt nicht selbständig in die Handlung ein, der Dichter verwendet es nur als treibenden Faktor in der psychologischen Entwickelung des Helden. Während in den eigentlichen Schicksalstragödien die Handlungen der Personen durch das Schicksal gelähmt werden, fühlt sich der Herzog von Gothland dadurch, dass er einen Teil seiner Schuld dem Schicksal zur Last legt, erleichtert und zu weiterem Leben fähig. Seine Entschlüsse werden dann auch später nicht mehr vom Schicksal durchkreuzt, ohne dass die finsteren Mächte etwa besänftigt wären.

Das ganze Motiv ist ziemlich äusserlich herübergenommen. Das geht schon daraus hervor, dass der Herzog von Gothland in den oben citierten Worten auch von der Reue nichts wissen will, weil ihn das Schicksal zu der verhängnisvollen That angetrieben hat. Hier hat der Dichter sich selber missverstanden. Thatsächlich bereut auch der Herzog, dass er seinen unschuldigen Bruder erschlagen: das geht aus seinem ganzen späteren, von Gewissensqualen angefüllten Leben hervor. Er will nur die Strafe nicht auf sich nehmen, weil er die Kraft in sich fühlt, nicht durch den Tod, sondern durch sein Leben den Mord zu sühnen. Nur in der eigenen Seele aber liegen die Fähigkeiten, die dies ermöglichen. Hätte der Dichter seinen Helden nicht mit jener imponierenden Grösse ausgestattet, dieser Entschluss würde einfach unnatürlich erscheinen. Aber das Bewusstsein der Ueberlegenheit, die Erkenntnis des eigenen Wertes hätte allein genügt, den entscheidenden Schritt zu rechtfertigen. Eine starke Persönlichkeit kann keine noch so grosse Schuld untergraben, sie hat die Berechtigung zu existieren, so lange sie Raum hat, sich zu bethätigen: von diesem Grundsatze geht Grabbe aus, er entspricht wahrscheinlich seiner eigenen Weltanschauung. Hätte er das Schicksal gänzlich aus den Reflexionen seines Helden fortgelassen, die Wendung wäre menschlich bedeutsamer und infolgedessen

künstlerisch wertvoller geworden. So erscheint es, als ob Grabbe das Schicksalsmoment gleichsam als Helfer in der Not herbeiruft, nicht um sich selber, sondern um seinem Publikum die Wandlung im Charakter seines Helden deutlich und dadurch annehmbar zu machen.

Die Analyse ist jedoch dem Gange der Handlung bereits vorausgeeilt. Hier mag das Drama nun selber wieder eintreten.

Einsam steht Gothland an der Küste des Meeres — hinter ihm die Zelte des Finnenlagers, die ihm die eigene furchtbare Lage deutlich machen — im Kampfe mit sich selber. Alles, was seine titanische Natur schweigend im Innern geborgen, bringt nun der wühlende Schmerz an die Oberfläche. Nachdem er dem Schicksal die Anklage entgegengeschleudert, wird ihm sein eigenes Unglück wieder gegenwärtig. Wenn aber die Geschöpfe Gottes, diese erbärmlichen Zwitterdinge, die Adler im Haupte tragen und mit den Füssen im Kote stecken, so entsetzlich leiden, kann kein gütiger Gott über den Sternen wohnen. Sein Zorn klingt in die Worte aus:

„Es ist kein Gott; zu seiner Ehre
Will ich das glauben!" (Bl. I, 130)

Das Leben und die Welt ist so toll, dass nur allmächtiger Wahnsinn sie geschaffen haben kann. Aber alles, was der Mensch leidet, ja sogar die Qualen der Weltkörper hat das tückische Schicksal verschuldet. Darum kann auch kein Wahnsinn regieren, die allmächtige Bosheit beherrscht das Weltall. Nach dieser Erkenntnis hat sein Zorn keine Grenze mehr, das Flüstern wird zum Schreien. Nur zum Leiden ist der komplizierte Bau des Menschen gemacht, das vielgestaltige Antlitz der Natur ist nichts als ein Fratzenschneiden — Gott ist boshaft, und Verzweiflung ist der wahre Gottesdienst!

Diese Scene ist das Elementarste, was Grabbe in seinem ganzen Leben geschrieben. Selten hat sich ein Dichter gegen alles Heilige so titanisch aufgebäumt. Man muss diese ungeheuren Gedankenflüge bewundern, obwohl man sich der Erkenntnis nicht verschliessen darf, dass der Dichter eigentlich aus dem Rahmen seines Stückes heranstritt. Wir ver-

nehmen nicht nur den Aufschrei eines gequälten Menschenherzens; ein philosophischer Grundton kommt in diesen Monologen immer wieder zum Durchbruch. Die logische Konsequenz, mit der der Herzog einen Faktor nach dem anderen negiert, bis das ganze Gebäude zusammenstürzt, hat etwas Aufdringliches, zumal da wir derartige Reflexionen bei dem Herzog nach seinem ganzen Verhalten nicht erwarten können. Wir kennen ihn nur als einen Mann der That; hier mit einem Male offenbart er sich als einen Mann des Gedankens, der vor den kühnsten Problemen nicht zurückschreckt. Das ist ein Widerspruch. Fausts Reflexionen entsprechen seinem auf das Erkennen gerichteten Geiste, Hamlets pessimistische Aeusserungen seiner grüblerischen Natur — hier spricht nicht der Herzog von Gothland zu uns, sondern der Dichter wirft gleichsam die Maske fort und offenbart seine eigenen Anschauungen.

In diesen qualvollen Seelenkampf dringt die Kriegsmusik der anrückenden Schweden. Gothland fährt empor: während ein einziger Schreckensruf sich seinen Lippen entringt, ist die Schlacht hinter der Scene schon in vollem Gange und bereits entschieden. Erik stürzt auf die Bühne mit der Nachricht, dass die Finnen fliehen, und dass der Vater des Herzogs selber die Rächer anführe. Gothland will dem Vatermorde ausweichen, er stürzt zur Ostseeküste; aber die schwedische Flotte kreuzt dort und hält den Seeweg versperrt.

Wir erfahren hieraus, dass Erik seinem Herrn in das Finnenlager gefolgt ist. Zum erstenmal tritt dadurch diese Figur in den Vordergrund. Es scheint demnach hier der Ort zu sein, dieselbe etwas näher zu betrachten. Auch diese Nebenperson hat Grabbe nicht aus eigenem Stoffe geformt. Erik ist der treueste Diener des Hauses Gothland und befindet sich seit vielen Jahren in dieser Stellung. Rechtschaffen, ehrlich, seinem Herrn unbedingt ergeben, ist er ihm auch ins Unglück gefolgt, um ihn so gut als möglich vor dem Bösen zu bewahren. Unbefleckt und rein steht er neben dem Herzog, der auf der Bahn des Verbrechens vorwärts stürmt, eine stete Mahnung an bessere Tage eines ruhigen Glückes und reinen Gewissens. Die Figur des alten Daniel in Schillers „Räubern“

hat alle diese Züge mit dem Erik Grabbes gemeinsam. Der einzige Unterschied ist, dass Schiller den Diener nicht dem eigentlichen Helden an die Seite stellt, sondern dem Gegenspieler Franz: dem gegenüber aber nimmt er dieselbe Stellung ein wie Erik bei Grabbe. Auch ihn kettet eine lange Zeit an das Haus, dem er dient. Er verbleibt ebenfalls bei seinem Herrn in allen Wandlungen des Geschickes und tritt dadurch in ein näheres Verhältnis zu demselben. Namentlich aber die Betonung seines Alters, besonders die Erwähnung der grauen Haare — eine besonders beliebte Wendung der Stürmer und Dränger — finden wir bei Grabbe wieder. Er hat aber sein Vorbild auch nicht im entferntesten erreicht. Grabbes allzugrosse Konzentration auf die Hauptpersonen, welche in allen seinen Jugenddramen hervortritt, lässt ihn die Nebenfiguren vernachlässigen. Dazu kommt noch der Umstand, dass er über keinen Schatz von wirklichen Beobachtungen verfügt: die kleinen, aber in ihrem Realismus scharf charakterisierenden Züge des Alltagslebens liegen ihm in der ersten Epoche seines Schaffens völlig fern. Er kann daher die Nebenpersonen, welche der Grundidee des Stückes ferner stehen, nicht genügend ausstatten: Erik ist nur die Verkörperung der dienenden Treue, Daniel ist eine plastische, dem wirklichen Leben abgelauschte Figur.

Da jeder Ausweg versperrt ist, so bleibt dem Herzog nichts anderes übrig: er muss aus Notwehr sündigen.

In diesem Momente des Zweifels tritt Irnak auf, der ihn im Namen Berdoas höhnisch auffordert, doch nun seine vielgepriesene Feldherrnkunst zu beweisen und seinen jetzigen Freunden, den Finnen, im Kampfe beizustehen. Kaum unterdrückt Gothland seine Wut über diesen Hohn, doch, da er einsieht, dass ihm auf diese Weise die Mittel in die Hand gegeben werden, seine eigenen Pläne zu verwirklichen, sagt er sein Kommen zu. Als dann auch Rossan auftritt, um die Forderung des Negers zu wiederholen, geht er sogleich ans Werk. Den Charakter Rossans, der nun selbständig in die Handlung eingreift, haben wir bereits im ersten Akte, in der Unterredung mit dem schwedischen Gesandten, kennen gelernt. Was der Dichter dort vorbereitend ausgeführt, wird hier von

Wichtigkeit. Er nimmt dabei an, dass die Opposition Rossans dem Herzoge bekannt ist. Unverhohlen spricht Rossan seinen Hass gegen Berdoa aus; darauf zeigt ihm Gothland den Weg, die frühere Stellung wieder zu erlangen. Die einzige Rettung in der Bedrängnis durch die Schweden ist eben Gothland. Wenn die Finnen ihn zum Könige wählen, wird Rossan wieder Oberbefehlshaber der Armee. Das leuchtet jenem ein, und er eilt fort, um bei seiner Schar für den Herzog zu sprechen.

Inzwischen hat sich die Schlacht dem Standorte des Herzogs genähert, und das Getümmel wälzt sich auf die Bühne. Grabbe bedient sich der Technik Shakespeares. Der ganze Auftritt besteht nur darin, dass die Finnen, von den Schweden gedrängt, eine Weile Halt machen. Da die schwedische Reiterei jedoch von neuem anstürmt, müssen sie auf der entgegengesetzten Seite wieder abziehen, so dass die Handlung eigentlich nicht auf der Bühne stabil ist, sondern sich über dieselbe hinbewegt.

Die Scene wird wiederum frei. Kurze Zeit bleibt der Herzog allein; dann tritt sein Vater auf und fordert mit lauter Stimme den Sohn zum Kampfe. Gothland verhüllt sein Gesicht und fragt mit verstellter Stimme (Bl. I, 146):

„.... Gereut's dich, dass du ihn gezeugt?“

Der alte Gothland:

„Wohl reut es mich — er sei verflucht!“

Gothland:

„Den Fluch auf dich! Wer hatte dir das Recht
Verlieh'n, das Leben ihm zu geben?!
Fluch der Geilheit, die dich antrieb!“

Der alte Gothland:

„Gut mach' ich meinen Fehler,
Indem ich ihn vertilge!“

Gothland:

„.... Darfst du das?“

Der alte Gothland:

„Hab' ich ihn nicht erzeugt, ernährt, erzogen?“

Gothland:

„Ho, dafür braucht dein Sohn dir nicht einmal zu danken!
Verdammte Schuldigkeit ist's, dass
Ihr die Geschöpfe, welche ihr zu eurer Lust
In diese Welt der Qual setzt, auch ernährt!“

Weiter unten spricht sich Gothland noch in folgenden Worten aus:

> „Drum Fluch der Welt, wo jeder Bauernlümmel
> Mit Hilfe einer Viehmagd
> Etwas Unsterbliches verfertigen kann“.

Der Cynismus Gothlands, der in der voraufgehenden Scene Gott und die Welt erbarmungslos gegeisselt, giesst seinen ätzenden Spott nun auch über das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern aus. Der Niedergang der einst so grossen Persönlichkeit offenbart sich darin, dass nach und nach alles Ideale für ihn verschwindet; er leugnet jedes seelische Moment: der Mensch ist nur noch Vieh. Dieses Herabsteigen in den Anschauungen kann man auch darin erkennen, dass Grabbe seinem Helden, dem er sonst nur Eigenschaften beigelegt, die er selber an den Heldengestalten anderer Dichter gefunden, nun auch einzelne Züge anderer tieferstehender Personen verleiht. Aehnliche Anschauungen über dasselbe Verhältnis finden wir nicht bei Karl Moor, sondern bei seinem Bruder Franz. Die in Frage kommenden Stellen stehen in dem Schillerschen Stücke in dem grossen Monologe Franzens gleich nach dem Gespräch mit dem alten Moor:

„Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwatzen hören, das einem ordentlichen Hausmanne den Kopf heiss machen könnte.“

Sodann kritisiert Franz das brüderliche Verhältnis. Weiter unten heisst es:

„. . . . Es ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut — also sei er dir heilig. Wiederum eine schlaue Konsequenz! Ich möchte doch fragen, warum hat er mich gemacht? Doch wohl nicht gar aus Liebe zu mir, der erst ein Ich werden sollte? Hat er mich gekannt, ehe er mich machte? Oder hat er mich gedacht, wie er mich machte? Oder hat er mich gewünscht, da er mich machte? Wusste er, was ich werden würde? Das wollt' ich ihm nicht raten, sonst möcht' ich ihn dafür strafen, dass er mich doch gemacht hat! Kann ich's ihm Dank wissen, dass ich ein Mann wurde? So wenig, als ich ihn verklagen könnte, wenn er ein Weib aus mir gemacht hätte. Kann ich eine Liebe erkennen, die sich nicht auf Achtung gegen mein Selbst gründet? Konnte Achtung gegen mein Selbst vorhanden sein, das erst dadurch entstehen sollte, davon es die Voraussetzung sein muss? Wo steckt denn nun das

Heilige? Etwa im Aktus selber, durch den ich entstund? — Als wenn dieser etwas mehr wäre, als viehischer Prozess zur Stillung viehischer Begierden? —“

Der zu Grunde liegende Gedanke ist bei beiden Dichtern derselbe, nur drückt ihn Grabbe kürzer, drastischer aus als der junge Schiller, dem man noch den philosophischen Drill der Karlsschule anmerkt. Aber passt dieser Gedankengang, der in dem Gehirn des Schillerschen Bösewichts entstanden ist, auch in die Seele des Grabbeschen Helden? — Grabbe will den Niedergang einer Persönlichkeit charakterisieren. Niedergang bedeutet Umwandlung, aber doch nicht insofern, dass völlig neue Momente, welche mit der ursprünglichen Charakteranlage gar nicht harmonieren, hinzutreten. Grabbe hat nicht nur den Schillerschen Gedanken, er hat auch den Ton mit übernommen. Gerade aus den letzten, oben citierten Worten Gothlands spricht ein souveräner, cynischer Sarkasmus, der niemals in der Figur Gothlands zu Tage trat. Eine Persönlichkeit wie die seinige verzweifelt wohl an einer wohlmeinenden Weltregierung, am Zwecke des Daseins überhaupt; dieser Zweifel pflegt sich aber nicht bei derartig positiv beanlagten Naturen in eine hämische Kritik umzusetzen.

Nach dieser Unterredung dringt der alte Gothland auf seinen Sohn ein, doch dieser weicht einem Kampfe aus. Da die Finnen sich mit Verstärkungen wieder nahen, zeigt er seinem Vater einen Seitenpfad und rettet so ihm das Leben. Das thut er darum, um jede Verpflichtung seinem Vater gegenüber — die er aber gerade vorher geleugnet — von sich abzuwälzen. Jener gab ihm das Leben — dafür rettete er das seine. Mit dem schmerzlichen Ausrufe: „Keinen Vater mehr? (die Hand auf der Brust) O, hier sind traurige Ruinen!“ schliesst die Scene. Das sind Worte, die mit den oben angeführten Auseinandersetzungen zwischen Vater und Sohn seltsam kontrastieren. Waren die früheren Worte nicht ernst gemeint, sondern nur Verstellung? Das ist nicht anzunehmen, da in ihnen gerade die Fortentwickelung des Charakters liegt. Will aber Grabbe zum Ausdrucke bringen, dass im Busen Gothlands jedes Gefühl erloschen ist, so müssen notwendig die letzten Worte fehlen. So bietet uns die ganze Scene nur

ein zielloses Hinundherschwanken: nichts wird abgeschlossen, nichts wird eingeleitet. Sie steht ohne organischen Zusammenhang mit dem Ganzen allein für sich da: ein Zeichen dafür, dass das Drama, welches im ersten Teile sich geschlossen und folgerichtig aufbaut, sich mehr und mehr in die Breite verliert und in Einzelheiten auflöst. —

Wiederum wälzt sich die Schlacht über die Bühne. Das Glück hat abermals gegen die Finnen entschieden. Vergebens hat Berdoa seine Kraft im Kampfe verdoppelt, die Völker beginnen den Mut zu verlieren. Da greift er zum letzten, verzweifelten Mittel, sie noch einmal zum Kampfe zu zwingen; er zeigt ihnen die Schwedenflotte auf der See, die ihren Rücken bedroht. In das Jammergeschrei der Finnen mischt sich der Ruf eines schwedischen Herolds, der den Finnen freien Abzug zusichert, wenn sie das Haupt des Herzogs von Gothland ausliefern. Berdoa geht sogleich höhnisch auf den Vorschlag ein und befiehlt, ihm das Haupt abzuschlagen. Mit ein paar Worten versichert sich Gothland noch einmal Rossans, dann tritt er offen gegen den Neger auf. Das Volk spaltet sich in zwei Parteien: Rossan tritt mit seinen Scharen für Gothland, Usbek für Berdoa ein. Schon scheint es zum Kampfe zu kommen, da ergreift Gothland noch einmal das Wort (Bl. I, 153):

„. . . . Haltet; hört
Mich erst, eh' fruchtlos Blut vergossen wird!
Womit hat dieser Schwarze eure Liebe
Verdient?“

Berdoa:
„Schlagt doch die Trommeln!“

Gothland:
„— vielleicht, weil er
Die ersten eures Volks hinrichten liess,
Um ihre häupterlosen Rumpfe zu
Den Stufen seiner Macht zu machen?“

Berdoa:
„Trommeln!“

Für diese Scene ist Shakespeares „Richard III.“ vorbildlich gewesen. Als sich in der 4. Scene des 4. Aktes die Weiber an Richard drängen und ihm seine Sünden vorwerfen, will er ebenfalls ihre Schmähungen durch den Lärm kriegerischer

Instrumente übertönen lassen: bei beiden Dichtern derselbe Zweck und dieselben Mittel. Man vergleiche:[1])

Herzogin:

„Du Molch, du Molch, wo ist dein Bruder Clarence,
Und Ed Plantagenet, sein kleiner Sohn?“

Elisabeth:

„Wo ist der wackre Rivers, Vaughan, Grey?“

Herzogin:

„Wo ist der gute Hastings?“

Richard:

„Ein Tusch, Trompeten! Trommeln, schlaget Lärm!
Der Himmel höre nicht die Schnickschnack-Weiber
Des Herrn Gesalbten lästern: schlagt, sag' ich! —
Geduldig seid und gebt mir gute Worte;
Sonst in des Krieges lärmendem Getöse
Ersäuf' ich eure Ausrufungen so.“

Berdoas Mittel verfängt nicht; schon werden die Finnen stutzig, nur Usbek hält noch treu zu ihm. Da erinnert ihn Gothland an die heiligste Pflicht seines Volkes, die Blutrache. Sein Vater ist meuchlings erschlagen, und der Mohr ist sein Mörder. Zuerst will Usbek das Ungeheure nicht glauben; aber Rossan hat sofort ein Papier bei der Hand, über dessen Inhalt wir nichts erfahren, das aber vollständig genügt, um Usbek zu überzeugen. —

Die häufiger vorkommenden Scenen, in welchen die Unterbefehlshaber, auf deren Zustimmung die reale Macht beruht, von einer Seite auf die andere gezogen werden, erinnern entfernt an die Scenen im „Wallenstein“, die denselben Inhalt haben. Deshalb ist man auch geneigt, diesen Zettel, von dessen Existenz man bisher ebenso wenig wusste wie von Usbeks Vater überhaupt, in Verbindung zu setzen mit dem seltsamen Brief, der schliesslich Buttler zum Abfalle bewegt, und der ebensowenig beglaubigt ist wie das Papier Rossans. Beide Dichter sind in der Wahl ihrer Mittel wenig wählerisch gewesen; nur kommt bei Grabbe noch die Unwahrscheinlichkeit hinzu, dass gerade Gothland, der sich erst ganz kurze Zeit bei den Finnen aufhält, den ganzen Zusammenhang bereits kennt. Hätte der Dichter gleich die ersten Worte

[1]) Uebersetzung von A. W. Schlegel.

dem Rossan in den Mund gelegt, die Situation hätte bedeutend an Wahrscheinlichkeit gewonnen. —

Dieser Zettel gibt den Ausschlag. Auch Usbek tritt nun zu Gothland über, er bittet sogar, seinen Vater an dem Neger rächen zu dürfen. Aber Gothland weist ihn zurück, durch Grossmut will er die Herzen der Finnen gewinnen. Er übergibt den Neger an Irnak zur Bewachung. Das Mittel verfehlt seine Wirkung nicht, und als Gothland die Finnen an die früheren Schlachten erinnert, in denen er siegreich gegen sie gefochten, und ihnen verspricht, sie aus der verzweifelten Lage zu befreien, sind sie völlig gewonnen, so dass Rossans Vorschlag, dem Herzog für diesen Dienst als Gegenleistung die finnische Krone anzutragen, auf günstigen Boden fällt. Mit Jubelruf wählen sie ihn zum König und bekräftigen die Wahl mit dem Eide der Treue.

Mit einem Schlage hat sich die ganze Lage des Herzogs geändert: was er ersehnt, ist jetzt bereits erfüllt. Er trägt eine Krone und hat den verhassten Neger in seiner Gewalt. Wie seltsam aber kontrastriert sein jetziges Verhalten mit seinen früheren Thaten? Ist es denkbar, dass in derselben Menschenbrust, in welcher der Zorn so gewaltig und plötzlich aufflammte, dass er auf den blossen Verdacht hin den Bruder erschlug, nun die kühle Besonnenheit so die Oberhand gewonnen hat, dass er jeden Laut der Freude, endlich den Feind, der alles verschuldet, unschädlich gemacht zu haben, unterdrückt? Oder will der Dichter hierdurch die Wandlung im Innern des Herzogs ausdrücken? Wächst sich der stürmische Krieger zu einem abwägenden, berechnenden Herrscher aus? Damit steht aber sein ganzes späteres Verhalten gegen Berdoa in Widerspruch. Der schlimmste Feind seiner jungen Macht geht frei umher, wiegelt gegen den König auf, verführt sogar seinen Sohn. Gothland greift erst ein, als es zu spät ist. Die Psychologie des Dichters versagt hier vollständig. Der thatsächliche Grund ist, dass er die Figur Berdoas noch braucht, und dem Plane des Ganzen zuliebe vernachlässigt er die Charakterisierung im einzelnen.

Nachdem Gothland so seine neue Stellung befestigt, geht er daran, sein Versprechen, die Finnen zu retten, zu erfüllen.

Er sendet einen geheimnisvollen Brief an den Grafen Arboga, dessen Stellung am schwedischen Königshofe wir bereits kennen. Es gilt nun zuerst die schwedische Flotte zu vernichten. Grabbe wählt, um dies seinem Helden zu ermöglichen, eine List, die in ihrer plumpen Unwahrscheinlichkeit aus Robinsonaden und Abenteurergeschichten seiner Jugendlektüre zu stammen scheint. Obwohl seit langem die Schlacht an der betreffenden Stelle der Küste getobt, hat hier doch ein erlesenes schwedisches Regiment zur Deckung der Landung bereit gestanden. Obwohl die Finnen in dem Kampfe unterlegen, ist es doch Rossan gelungen, das Regiment zu umzingeln und gefangen zu nehmen. Warum aber gerade das Regiment an dieser Stelle stand, erscheint völlig unverständlich; denn gerade dort starrt das Meer von Klippen, und kein Schiff kann heil das Ufer erreichen. Diesen Umstand benutzt Gothland, er lässt sich die Uniform (!) des schwedischen Obersten Torst bringen, mit dem er zufällig viel Aehnlichkeit in Wuchs und Stimme hat. Darauf ergreift er eine Fackel und ruft den Schiffen zu, dort an seinem Standorte anzulaufen. Die List gelingt: die Schiffe zerschellen an den Klippen, und als die Schweden ans Ufer schwimmen wollen, starren ihnen von oben die Säbel der Finnen entgegen. Es kommt zu gar keinem Kampfe, in kurzer Zeit hat sich die Flut über Tausenden geschlossen. Entsetzt steht Gothland am Ufer und starrt in das ungeheure Wellengrab. Da reisst ihn der Ruf Rossans aus der Erstarrung: König! Das einzige Wort hat ihn geheilt. Er ist nun wieder vollkommen Herr seiner selbst. Dazu kommt Rossan mit froher Botschaft: Graf Arboga hat sich mit einem grossen Teile des Heeres von dem Könige losgesagt. Nach kurzer Zeit tritt Arboga selber mit seinen Scharen auf. Auch Gothlands Sohn Gustav naht sich und wird als Kronprinz begrüsst. Er weist aber diesen Gruss trübsinnig zurück, ihm klingt er wie ein Vorwurf. Das versteht Gothland nicht. Seine Worte, die er an den Sohn richtet, sind bezeichnend für die Verfassung seines Gemütes (Bl. I, 168):

„Verlass dich drauf! du musst weit glücklicher
Jetzt sein — wenn nicht einmal ein Königssohn
Oder ein König glücklich ist, ja dann
Gibt es kein Glück auf Erden!“

Darauf beginnt er sich zur Entscheidungsschlacht zu rüsten. Aber er besitzt nicht mehr das ruhige Gewissen, sein Geist wird von bösen Ahnungen gequält. Plötzlich wirft er den Schild mit lautem Aufschrei zu Boden. Erst die Bitten Eriks bewegen ihn, denselben wieder aufzuheben; aber er kann sich von dem Schrecken nicht erholen: er lässt Wein bringen, um sich zu stärken. Aber der Wein hat nicht das nötige Feuer; im sengenden Branntwein, „dem unedelsten Getränk des Pöbels“, sucht er seinen früheren Mut wieder zu gewinnen.

Auch dies Motiv entlehnt Grabbe dem Shakespearischen „Richard III.“, formt es aber auf seine Weise um. Der schuldbeladene Richard fühlt sich ebenso wie Gothland vor der Entscheidungsschlacht nicht so fest wie früher, er greift zu demselben Mittel sich zu betäuben.

In der 3. Scene des 4. Aktes heisst es:

„. . . . Gebt mir einen Becher Weins! —
Ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes,
Den frischen Mut, den ich zu haben pflegte.“

Shakespeare gibt diesen Zug gewissermassen nur nebenbei, er betont ihn nicht stark. Grabbe legt viel mehr Nachdruck darauf; seine Absicht ist es, den allmählichen Verfall einer Persönlichkeit darzustellen, während Shakespeare nur einzelne Momente der Schwäche erwähnt, um nachher die Geistesgrösse und Ueberlegenheit seines Helden in ein um so helleres Licht zu stellen.

Nach dem Abmarsche der Truppen bleibt die Bühne einen Augenblick leer. Dann tritt Berdoa auf, um in einem grossen Monologe seiner wahnwitzigen Wut gegen Gothland Ausdruck zu geben.

Da erscheint Gustav, und sofort erkennt Berdoa, dass er in ihm ein Werkzeug besitze, seine Rache zu vollenden. Eine düstere Schwermut lagert auf der Seele Gustavs, und in süsslichen, sentimentalen Ergüssen wendet er sich an den Abendstern, der nun trübe am Firmamente emporsteige, während er

einst in seligen Stunden golden geleuchtet. Berdoa merkt sofort, was dem melancholischen Jünglinge fehlt. Trotz aller Abweisungen von seiten Gustavs, der nicht glauben will, dass ein Mohr seinen unendlichen Schmerz nachfühlen könne, platzt er heraus: „Unglückliche Liebe ist es doch nicht?“ Gustav wird sehr bewegt, und nun schmeichelt sich Berdoa leicht in sein Vertrauen, indem er ihm die Glut der Liebe in seiner heissen Heimat schildert. Gustav wird nun ebenfalls gesprächig: Selma, die Tochter des Schwedenkönigs, ist das Mädchen seiner Wahl, und in pathetischen Reden erzählt er von der Seligkeit des ersten Sehens, von der Schönheit der Geliebten, die ihm nun durch den Abfall des Vaters entrissen. Das „Romeo und Julia“-Motiv klingt hier in der Fassung „Max und Thekla“ leise an.

Der Neger hat auf diese Ergüsse nur einige sehr derbe Cynismen als Antwort; für ihn existiert die gepriesene Schönheit der schwedischen Königstochter nicht, ihm ist sie ein Mensch wie alle anderen mit allen menschlichen Bedürfnissen, und nach seiner Erfahrung läuft die Liebe doch nur aufs Kindermachen hinaus. Erzürnt über diese Verletzung seiner heiligsten Gefühle, zieht Gustav den Degen und dringt auf den Neger ein. Doch dieser entwaffnet ihn ohne Mühe, worauf er sich mit abermaligen Versicherungen seiner unwandelbaren Treue und Liebe entfernt. Berdoa bleibt triumphierend zurück, er weiss nun ein Mittel, Gustav in seine Netze zu ziehen: von der Liebe zur Unzucht ist nur ein Schritt; erst will er ihn zum Huren verführen, dann gegen den Vater aufwiegeln . . . dann . . . Damit bricht er ab, als Irnak auftritt. Kurz erkundigt er sich nach dem Gange der Schlacht. Als er erfährt, dass der neue König siegt, kann er eine Verwünschung nicht unterdrücken; sofort schweift er aber wieder ab und erkundigt sich nach dem „blonden Milchen“, einem Christenmädchen, das Irnak im letzten Feldzuge erbeutet. Als dieser ihm das Mädchen zur Verfügung stellt, ordnet er an, dass sie sich für den nächsten Abend, schön geputzt, mit durchsichtigen, engen Kleidern angethan, bereit halte, den jungen Gothland zu empfangen, um ihm dann zu zeigen, „was in natura eigentlich die Lieb' ist“.

Wie Grabbe selber berichtet,[1]) haben die Liebesfloskeln Gustavs beim Erscheinen des Stückes Anklang gefunden. Für den naiven Leser ist diese Thatsache eigentlich unbegreiflich. Gustav ist eine so hölzerne Figur, der jeder Pulsschlag warmen Lebens fehlt; seine Reden sind so schwülstig und fallen vollkommen aus dem Tone des übrigen Stückes; sein ganzes Gebahren entbehrt jeder jugendlichen Frische, jeder reizvollen Naivetät, dass man, um den Beifall der Zeitgenossen auch nur einigermassen zu verstehen, notwendig zu der Annahme kommen muss, die Figur Gustavs stehe nicht nur für sich als Person des Dramas da, sondern der Dichter habe in ihr noch etwas Besonderes, das über den Bereich des Stückes hinausgeht, ausdrücken wollen. In der That ist Gustav die einzige Tendenzfigur des Stückes, und zwar ist die Tendenz eine litterarische und richtet sich, wie Grabbe selber schreibt, gegen alle neumodische Sentimentalität.[2]) Grabbes derbe, cynische, allen Schwärmereien abholde Natur musste sich notwendig gegen alles Uebersinnliche, Ideale, das die Dichtkunst seiner Zeit speziell dem Verkehr zwischen den beiden Geschlechtern beilegte, sträuben. Der Ursprung dieser unwirklichen Auffassung der Liebe ist aber Klopstock. Von ihm stammen die keuschen Jünglinge, die schmachtenden Mondscheinstimmungen, die Vermischung himmlischer Elemente mit der irdischen Liebe. Ich erinnere nur an die bekannte Stelle in Goethes „Werther“. Gegen Klopstock wendet sich daher Grabbe. Gustav ist kein nordischer Königssohn, sondern ein Jüngling des vorigen Jahrhunderts, der seinen Klopstock und dessen Nachahmer eifrig studiert hat. Der Name seiner Braut Selma weist ebenfalls auf Klopstock hin. In der zweiten Ode Klopstocks, die den Titel „Selma und Selmar“ (1766) trägt, kommt der Hesperus vor. Gustav apostrophiert den Abendstern. Ausserdem stammt der Gedanke, dass sich die Blicke der Liebenden, die Berg und Thal trennt, auf dem schönsten Sterne am Firmamente treffen, sicher aus der Einflusssphäre des Messiasdichters. Dass aber Grabbe Klopstock

[1]) Brief an Kettembeil vom 12. Juli 1827 (Bl. IV, 399).

[2]) Grabbe gibt eine litterarische Tendenz in seinem Stücke in dem Brief an Kettembeil vom 25. November 1827 zu (Bl. IV, 415).

selber genau kannte, geht schon daraus hervor, dass er Formen und Ausdrücke, die diesem eigentümlich sind, absichtlich parodiert. So sind zum Beispiele die Pluralformen von Dingen, die man sonst nur in der Einzahl zu nennen gewohnt ist, geradezu typisch für Klopstock[1]).

Man vergleiche hiezu bei Grabbe (Bl. I, 179):

„Die Sonnen flogen auf und nieder,
Die Stunden hatten Morgenröten,
Die Auen waren Paradiese.“ —

Gustav schliesst diesen Erguss:

„. . . Und
Wenn ich auch weinte,
So weinte ich vor Freude!“

Es gibt wohl keinen Dichter, dem gerade die Freudenthränen loser gesessen hätten als Klopstock. Auch die Epitheta, welche späterhin höhnisch Berdoa, der hier durchaus Grabbes eigene Ansicht vertritt, der Liebe beilegt, wie „unsterblich, heilig, ewig, geistig, himmlisch, göttlich“ passen durchaus in die Stimmung des seraphischen Klopstock. Auch die Erwähnung der Venus Urania und der Ausdruck „des Hains Gefieder“ beweisen nur zu deutlich, dass Grabbe hier litterarische Anspielungen beabsichtigte.

Nach diesen Erörterungen wird man den Beifall, den jene Stellen fanden, verstehen. Es sind romantische Tendenzen, denen Grabbe hier folgt; der verhängnisvollen Neigung der ganzen Schule, Litteratur um Litteratur zu schreiben, die das romantische Drama fast zerstörte, und die in ihrer Konsequenz jede dramatische Produktion unterbinden muss, da sie den Dichter von dem wirklichen Leben entfernt, zollt hier Grabbe auf seine Weise den Tribut. Aus dieser Thatsache kann man den Schluss ziehen, dass diese Scene zu den später entstandenen Teilen des Stückes gehört und vielleicht erst in einer Zeit geschrieben wurde, wo der Dichter durch persönlichen Verkehr romantischen Ideen näher trat.

Unser Urteil wird dem der ersten Leser gerade entgegengesetzt sein. Die Scene ist die schwächste Stelle im ganzen Drama. Die litterarisch-satirische Tendenz drängt sich so ungebühr-

[1]) In dem Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ wendet sich Grabbe ebenfalls satirisch gegen Klopstock.

lich in den Vordergrund, dass fast alle Verbindungsglieder mit dem übrigen Drama durchbrochen scheinen: wir befinden uns thatsächlich in einer anderen Welt. Der sentimentale, weinerliche Ton des vorigen Jahrhunderts kontrastiert zu stark mit dem mittelalterlichen Kostüm und dem nordischen Kolorit. Dadurch wird Gustav vollkommen isoliert: das ästhetische Gefühl stellt ihn nicht auf dieselbe Stufe mit den anderen Personen des Stückes, und sein späteres Eingreifen in den eigentlichen Gang der Handlung erscheint uns widersinnig.

Ausserdem zeigt uns Grabbe den Charakter Berdoas in dieser Scene in einem ganz neuen Lichte. Wir kennen ihn als den sieggewohnten Feldherrn, als den hinterlistigen Ränkeschmied, der zu lügen gelernt hat. Hier entpuppt er sich zum erstenmale als ein nüchterner Verstandesmensch, der aber mit seiner eigenen Ansicht durchaus nicht hinter dem Berge hält, auch wenn sie seine eigentlichen Absichten durchkreuzt. Was bewegt ihn denn eigentlich, Gustav durch seine Reden so zu reizen, dass er den Degen gegen ihn zieht? Hätte der Dichter den jungen Gothland auch nur mit einem Fünkchen wahren Menschentums ausgerüstet, eine solche Verspottung hätte zum Gegenteil führen müssen von dem, was der Neger beabsichtigt. Man erkennt hierin den alten Berdoa nicht wieder, der so klug seine eigene Meinung zu verstecken wusste, wenn es galt, ein Opfer zu umgarnen.

Die letzte Scene beansprucht noch einmal eine scenische Veränderung. Wir werden an eine andere Stelle der Ostseeküste geführt. Der König Olaf, Graf Holm und der alte Gothland treten auf. Die Schlacht ist verloren, ihre Völker sind zerstreut. Infolgedessen trennen sie sich hier, um in der Ferne neue Truppen zum Entscheidungskampfe gegen den Usurpator zu sammeln. Der alte Gothland geht nach Norwegen, König Olaf nach Russland, Graf Holm wendet sich nach Deutschland; sie scheiden mit dem Versprechen, am 1. Mai mit neuen Streitkräften wieder zu einander zu stossen.

Dann tritt der siegreiche Gothland auf. Da der Schwedenkönig flüchtig sein Land verlassen hat, so bietet Arboga ihm nun auch die schwedische Krone an. Gothland nimmt sie an und belohnt zum Danke dafür den Grafen Arboga mit dem

Fürstentitel — eine deutliche Reminiscenz an die Schlussworte von Schillers „Wallenstein“, die sonderbar modern anmutet

Gothland hat nun sein Ziel erreicht. Zwei Kronen sind auf seinem Haupte vereinigt, auf Erden bleibt ihm nichts mehr zu erjagen übrig.

Sein Blick schweift hinaus in die friedliche Gegend, die der Krieg bis dahin verschont hat, und der heitere Anblick stimmt ihn weich. Das stille Glück des ruhenden Landes und seiner Bewohner lassen ihm das eigene stürmische, schuldbeladene Leben furchtbar deutlich vor die Seele treten. Doch muss er an dem elenden Leben festhalten, da er auch vom Jenseits nichts mehr hoffen kann. Mächtig ergreifend klingt der Akt aus in dem qualvollen Aufschrei Gothlands (Bl. I, 190):

„Das arme, nackte Leben! lasst es mir!“

Zweimal entwirft Grabbe in Anlehnung an Schillers „Räuber“ eine solche Situationsstimmung. Weiter unten soll darauf genauer eingegangen werden.

Der vierte Akt führt uns in das Zelt des Königs, welcher halbgerüstet in unruhigem Schlafe auf einem Ruhebette liegt. Erik und Arboga halten bei ihm Wache. Plötzlich schreit er im Traum auf: „Mohr! Mohr!“ Sogleich öffnet sich die Thür des Zeltes, und Berdoa tritt ein. Hämisch freut er sich an den Qualen seines Opfers, das sich in einem furchtbaren Traume windet. Da der König erwachen will, wird der verhasste Neger schleunig von den anderen entfernt. Gothland erwacht und erzählt nun die Einzelheiten seines grausigen Traumes.

Auch hier verwendet Grabbe ein bekanntes Motiv, das er bei Shakespeare (Clarence), Schiller (Franz Moor) und anderen vorbereitet fand, die Traumerzählung, obwohl er im Anfange der Scene den Versuch macht, den Vorgang selbständiger und eigenartiger darzustellen, indem er uns sehr realistisch den Traum in den abgerissenen Ausrufen des Schläfers miterleben lässt. Die Erzählung selber hat Grabbe mit einzelnen eigenen Zügen ausgestattet; im ganzen unterscheidet sie sich aber nicht viel von den erwähnten Vorbildern, sie gipfelt in einem bekannten Moment, der Erscheinung

des Gemordeten. Dagegen zeugt er deutlich für Grabbes selbständige Stellung dem grossen Briten gegenüber, dass er in dieser Scene, welche in ihrer ganzen Situation im Zelte an die bekannten Scenen in „Richard III.“ und „Julius Cäsar“ lebhaft erinnert, von einer Geistererscheinung, die den Inhalt des Traumes versinnbildlicht, absah.

Erst die Klänge der Trompeten reissen Gothland aus seinem Traumleben. Noch immer fühlt er sich unsicher, und er sucht infolgedessen durch Zustimmung anderer selber Festigkeit zu erlangen. Er fragt nach dem Unterschiede zwischen Helden und Mörder, worauf Arboga kurz auf den Unterschied in der Masse der Erschlagenen hinweist. Als er aber nach der Unsterblichkeit fragt, erhält er von dem rauhen Krieger nur die Antwort: „Um so etwas bekümm're ich mich nicht.“ Darauf winkt er seinen Getreuen, sich zu entfernen, und gleich darauf lässt er den Neger rufen.

Es ist schon an sich befremdend, dass eine so gewaltthätige Natur wie Gothland den Neger überhaupt lebend und in Freiheit neben sich duldet, und dass der Neger diese Freiheit nicht zu einem Anschlage auf das Leben seines Todfeindes benutzt. Trotzdem versucht der Dichter die beiden Figuren zu nähern. Er geht dabei von folgendem Gedanken aus: der Herzog sieht in dem Neger einen Menschen, der noch viel schwerere Schuld auf sein Gewissen geladen als er selber, der aber trotzdem keinen Funken von Reue empfindet. Darum fühlt er sich zu ihm hingezogen, weil er eben so gefühllos werden möchte wie jener. Eine solche günstige Konstellation hätte der Neger — sowie der ganze Charakter vom Dichter ursprünglich angelegt ist — notwendig durchschauen und ausnützen müssen. Auf diese Weise wäre es ihm dann möglich gewesen, wieder emporzusteigen und den neuen König zu stürzen. Doch liegt dies nicht in der Absicht des Dichters. Er verfolgt einen anderen Zweck und ordnet diesem alles andere rücksichtslos unter. Er will die Seelenqual des Herzogs ins Ungeheure steigern, und um einen möglichst grossen Effekt zu erzielen, lässt er den ärgsten Widersacher die Glut schüren. Thatsächlich sind in dieser Scene die beiden handelnden Personen nur Marionetten, um

einen Ausdruck Goedekes zu gebrauchen; von zweck- und zielbewussten menschlichen Individualitäten kann keine Rede mehr sein. Berdoa quält den König, der die Gewalt in Händen hat, auf die plumpeste Art, ohne auch im mindesten auf die eigene Sicherheit Rücksicht zu nehmen. Gothland weiss sehr wohl, dass der Neger ihn verderben will, dass alles, was jener sagt, Lug und Trug ist — dennoch hört er ihn an und nimmt den ärgsten Hohn für baare Münze.

Die erste Frage, die Gothland an Berdoa richtet, bezieht sich wieder auf die Unsterblichkeit. Der Mohr negiert zuerst alles und weiss seine Antworten so geschickt einzurichten, dass Gothland ihm freudig beistimmt. In diesem Augenblicke tritt Arboga ein und meldet, dass fünftausend Gefangene eingebracht worden seien. Gothland will sie in seine Armee aufnehmen; da sie sich weigern, gibt er den Befehl, sie niederzuhauen. Im Nu ist der Befehl vollzogen; und plötzlich ist der Neger wie umgewandelt: alles was er früher verneint hat, bejaht er jetzt. Gothland versucht darüber zu lachen. Erst als Berdoa ihn an seinen Bruder Friedrich erinnert, zuckt er zusammen[1]). Um sich von diesen quälenden Erinnerungen zu befreien, sucht Gothland nach Zerstreuung. Die Hinterwand des Zeltes öffnet sich, und er starrt hinaus in die Sternennacht.

Endlich stürzt auch Gothland fort und auf der Bühne wird Platz für Erik und Arboga. Erik hat nämlich einen Plan, Gothland wieder auf den Weg des Guten zurückzuführen: sein Weib Cäcilia ist im Lager angekommen; als fremde Sängerin soll sie vor ihren Mann treten und durch die Macht ihrer Töne ihn zur Umkehr bewegen. Arboga weigert sich zuerst, gibt aber schliesslich seine Zustimmung.

---

[1]) Berdoa (Bl. I, 199):

„. . . Aber denkt Euch, dass
Es hier nach Leichen röche, und dass plötzlich
Dort in der dunklen Ecke, wo
Das weisse Laken hängt, im Totenhemd
Eu'r Bruder Friedrich stände und
Euch ansäh'."

Hier tritt der Einfluss Shakespeares zu Tage.

Als Gothland, immer noch unruhig und verstört, wieder auftritt, verlangt er nach Gesellschaft und Lärm. Er ruft das Lager aus dem Schlafe, und bald erheben Tausende ihre Stimme. Als das Geschrei nachlässt, erklingt eine wehmütige Musik. Gothland lauscht gespannt, seine Seele schmilzt unter den Tönen, und er versinkt in glückliche Erinnerungen. In dieser Stimmung bringt ihm Erik die Nachricht von der Ankunft der Sängerin. Gothland ist sofort einverstanden, und Cäcilia und ihr Vater Skiold treten ein. In einem traurigen Liede singt Cäcilia ihr eigenes Geschick. Gothland ist gerührt, er fühlt sich seltsam zu der Unbekannten hingezogen und will ihr durch seine Liebe ihr Unglück vergessen machen. In seinen Armen gibt sich ihm sein Weib zu erkennen. Als er die Wahrheit erfährt, springt er entsetzt auf und gibt sogleich Befehl, sein Weib aus dem Lager zu stossen. Vergebens sind alle Bitten, vergebens verlangt die Mutter nach ihrem Kinde, umsonst legt sich der alte Skiold ins Mittel — beide werden hinausgeführt.

Es ist dem Verfasser nicht gelungen, das unmittelbare Vorbild für diese Scene aufzufinden. Vielleicht hat die Scene in Schillers „Räubern“, in der Amalia den Geliebten inmitten der Räuberbande aufsucht, dem Dichter die erste Anregung gegeben. Das ganze Arrangement jedoch, die äusseren Nebenumstände lassen andere Muster vermuten. Die Scene trägt ein charakteristisches Merkmal romantischer Poesie, eine lyrische Grundstimmung, die sich nicht nur auf die musikalische Einlage beschränkt, sondern sich auch auf den übrigen Dialog ausdehnt. Wir finden eine Parallelstelle bei dem Spätromantiker Platen in seinem Drama „Treue um Treue“ [1]). Ausserdem muss es entschieden auffallen, dass Grabbe nur von einer „fremden Sängerin“ spricht. Der Eindruck der Fremden ist aber unter den obwaltenden Umständen — es stehen sich Gatte und Gattin gegenüber — nur durch Verkleidung her-

[1]) 1825 erschienen. Vielleicht hat die denselben Stoff behandelnde Oper von J. F. Koreff „Aucassin und Nicolette“, die 1820 erschien und im Februar 1822 mit der Musik von G. A. Schneider in Berlin aufgeführt wurde, Grabbe zur Nachahmung angeregt. Direkte Anklänge sind jedoch nicht vorhanden.

vorzurufen. Davon ist bei Grabbe gar keine Rede, während Platen ausdrücklich die Verkleidung in Männertracht wählt. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass Grabbe eine Vorlage benutzt hat, worin dies Moment weniger betont war. Wahrscheinlich hat Grabbe eine Episode der orientalischen Poesie verwendet, welche im Anfange unseres Jahrhunderts die deutsche Litteratur durch Vermittelung der Romantiker förmlich überschwemmte. Versetzt man die ganze Scene in ein orientalisches Kostüm und Kolorit, so fällt dies Moment infolge der orientalischen Sitte des Verschleierns von selbst fort.

Nachdem Gothland dem „Weibergeschrei“ ein Ende gemacht hat, verlässt er die Bühne, und es folgt ein Gespräch zwischen Irnak und Berdoa, dessen Thema Gustav ist. Wir erfahren, dass Berdoas Lehren auf einen fruchtbaren Boden gefallen sind, und dass er seitdem fast stündlich bei Milchen weilt. Bald darauf tritt Gustav auf, blass von den Anstrengungen der Liebe, mit einem neuen Rocke angethan. Aus der Parodie ist nun vollständig eine Karikatur geworden. Wohlgefällig stolziert er auf und ab und lässt von den anderen sein neues Kleidungsstück bewundern. Berdoa benützt die Gelegenheit, um ihn zu einer Festlichkeit einzuladen, an der auch Milchen mit anderen Mädchen teilnehmen soll. Eine Erwähnung der Mutter, welche vielleicht gerade „im Schnee verjammert“, macht keinen Eindruck auf den Sohn; nur an Selma denkt er noch mit der gleichen Liebe, in die sich jetzt bereits eine gute Portion Sinnlichkeit mischt. Selma benützt auch Berdoa, um Gustav gegen seinen Vater, der natürlich einer Verbindung mit der Tochter seines Feindes abhold ist, aufzustacheln. Er rät ihm, nur bei Gelegenheit das Wörtchen „Brudermord“ fallen zu lassen. Eine flüchtige bessere Regung in der Seele Gustavs erstickt er leicht mit dem Hinweise, dass nur Liebende weicher gestimmt seien als die übrigen Menschen. Er beruft sich dabei auf seine eigene Erfahrung. Die ungläubige Frage Gustavs, ob er denn je geliebt habe, beantwortet er mit einer prächtigen Schilderung von der echt afrikanischen Schönheit seiner Geliebten Ella. Ueberhaupt tritt das Sarkastische und Paradoxe in Berdoas Charakter immer mehr in den Vordergrund. Er preist seine schwarze

Farbe gegenüber der weissen in dem bekannten Ausspruche (Bl. I, 226):

> „Im vollsten Ernst,
> Ein ordentlicher Mohr muss aussehn wie
> Ein gut gewichster Stiefel!“

Hier sehen wir noch einen Zug, den Grabbes Berdoa von Shakespeares Aaron überkommen hat. Alle anderen Mohrenfiguren kennen ihre Farbe als etwas Hässliches und Unvorteilhaftes. So nennt Hassan im „Fiesko“ seine Hautfarbe eine „Mondfinsternis“. Noch weiter geht Othello (III, 3):

> „Ihr Name (Desdemona), wie das Antlitz
> Dianens rein, ist nun befleckt und schwarz
> Wie mein Gesicht!“ —

Ganz anders Aaron (IV, 2):

> „. . . . Ist schwarz so schlechte Farbe?
> Schwarzbübchen bist 'ne schöne Blüte doch! —
> Ihr weiss getünchten Wänd', ihr Bierhausschilder —
> Kohlschwarz besieget jede andre Farbe,
> Indem 's verschmähet jede andre Farbe.“

Das Gespräch zwischen Berdoa und Gustav wird durch die Ankunft Gothlands unterbrochen. Der Neger entfernt sich eiligst, und Gothland warnt seinen Sohn vor fernerem Verkehr mit ihm. Sein Plan ist, Gustav mit der Königstochter von Norwegen zu vermählen. Gustav will natürlich von dieser Verbindung nichts wissen, und erst an dem Widerstand seines Sohnes merkt Gothland, welchen gefährlichen Gegner er in dem Neger noch immer neben sich hat. Da dringt der Jubel aus Berdoas Zelte an sein Ohr. Endlich entschliesst er sich, zu handeln: er befiehlt fünfzig Kriegern, ihm zu folgen, und macht sich dann mit einer „tüchtigen Eisenkette“ auf den Weg.

Die folgende Scene schliesst sich unmittelbar an. Wir werden mitten in das Gelage geführt, dessen Jubel wir soeben vernahmen. Eine wilde Lustigkeit herrscht: man singt und reisst Zoten um die Wette. Mitten in diesen trunkenen Jubel tritt plötzlich Gothland. Ernst weist er alle Aufforderungen Berdoas, sich zu setzen, zurück. Aergerlich wendet sich dieser wieder zu seinen anderen Gästen. Da herrscht ihn Gothland an: „Warum bist du fröhlich, etwa weil ich

traurig bin?“ Gleichzeitig zieht er die Eisenkette hervor und fesselt den Neger. Die finnischen Hauptleute verlangen drohend seine Freilassung. Unbekümmert lässt Gothland ihn abführen. Als aber auch Gustav für den Neger eintritt, übergibt er seinen Sohn höhnisch an Rossan, damit ihn dieser mit Ruten züchtige. Dann wendet er sich gegen die finnischen Hauptleute. Es ist dies die spannendste Scene des ganzen Stückes, ein glänzendes Zeugnis für Grabbes Talent, mit einfachen Mitteln die Spannung auf das Höchste zu steigern. Zuerst fragt Gothland die Hauptleute, was sie vorhin von ihm begehrten. Trotzig lautet die Antwort: „Lass den Neger los!“ — Er bleibt völlig kalt und ruhig, ein schneidender Hohn liegt in seiner Frage: „Ihr liebt ihn also?“ Als die Antwort erfolgt: „Wir lieben ihn!“ ruft er seine Soldaten herein. Nun wird den Hauptleuten auf einmal der Ernst ihrer Lage klar. Gothland fragt wieder: „Mich liebt ihr doch auch?“ — Zuerst banges Stillschweigen, dann die schüchterne Antwort: „Wir lieben dich!“ — Nun zwingt er sie, wieder auf ihre Plätze zurückzukehren und auf sein eigenes Wohl zu trinken. Sodann bringt ein Pereat dem Neger. Zögernd stimmen die anderen ein. Noch mehr: „Krepieren sollen alle, die ihn lieben!“ — Auf den eigenen Tod müssen die Hauptleute trinken. Sodann: „Der Scharfrichter soll leben und florieren!“ Tonlos wird auch dieser Ruf wiederholt. Darauf wirft Gothland den Trinktisch um und wendet sich mit den Worten „Euch brauch’ ich nicht zu fürchten!“ zum Gehen. —

In der Thüre tritt ihm ein Unteroffizier entgegen, der einen gefesselten Verbrecher, Tocke, hereinschleppt. Gothland erkundigt sich nach seinem Verbrechen und erfährt, dass er seine Schwester ermordet und seinen Vater zu Tode geprügelt hat. Momentan steigt ihm das Bewusstsein der Aehnlichkeit mit den eigenen Thaten auf; aber trotzdem will er keine Gnade walten lassen, sondern befiehlt, ihn morgen früh zur Richtstätte zu schleifen. Darauf meldet ein schwedischer Offizier, dass man im Kiölgebirge fremde Truppen gesehen. Gothland lässt sein Pferd vorführen: er will rekognoszieren. Noch ein-

mal wendet er sich an die finnischen Hauptleute: „Es ist jetzt kaltes Wetter — Hütet euch vor Halsweh!“ [1])

Damit schliesst die Scene.

Um die Figur des Schwestermörders Tocke sind alle bisherigen Beurteiler des Grabbeschen Stückes scheu herumgegangen. Dieser cynische Kerl mit den stereotypen roten Haaren des Verbrechers erschien ihnen rätselhaft. In der That ist Tocke keine eigentlich dramatische Figur: er greift nirgends in die Handlung ein, an seine Erscheinung knüpfen sich keinerlei Folgen; urplötzlich tritt er gegen Schluss des Dramas auf und wird, nachdem er den Helden eine Zeit lang begleitet, wiederum kurzer Hand abgethan. Was an Grabbe Undramatisches ist, stammt aus der Romantik. So auch diese Figur. Das Streben der Romantik, das Wesen des Menschen von dem Individuum loszulösen und dieselbe Seele in mehreren Körpern geheimnisvoll wiedererstehen zu lassen, das in letzter Linie auf mittelalterlich-mystische Anschauungen zurückgeht, hat Grabbe zu der Schöpfung dieser Figur angeregt. In den Worten Gothlands (Bl. I, 243):

„. . . . Dieser Schurke kommt mir vor
Wie eine Parodie auf mich!“

liegt die Erklärung Tockes. Tocke ist im Grunde genommen derselbe Mensch wie Gothland. Er hat das Gleiche verbrochen, auch er bereut nichts; nur die Folgen sind für ihn verhängnisvoll geworden: er soll die Strafe erleiden, der jener durch seine Persönlichkeit und seine Stellung entgangen ist. Die Doppelgängerfiguren eines E. T. A. Hoffmann sind für Grabbe vorbildlich gewesen. Ich erinnere an die bekannte Stelle in Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels (II. Teil): der verbrecherische Mönch Medardus befindet sich in Herrlichkeit und Freude, am fürstlichen Hofe, an der Seite der Geliebten.

„. . . In dem Augenblicke entstand unten ein dumpfes Geräusch auf der Strasse, hohle Stimmen riefen durch einander, und das dröhnende Gerassel eines schweren, langsam rollenden Wagens liess sich vernehmen. Ich eilte ans Fenster. Da stand oben vor dem Palast der

[1]) Eine Lieblingswendung Grabbes. Wir finden sie noch einmal in der „Hermannsschlacht“, wo sie Varus in Bezug auf die Liktorenbeile gebraucht.

vom Henkersknecht geführte Leiterwagen, auf dem der Mönch rückwärts sass, vor ihm ein Kapuziner, laut und eifrig mit ihm betend. Er war entstellt von der Blässe der Todesangst und dem struppigen Barte, doch waren die Züge des grässlichen Doppelgängers mir nur zu kenntlich“ . . .[1]).

Diese Situation hat eine gewisse Aehnlichkeit mit der vorliegenden Scene des Dramas: der eine auf der Höhe des Glückes, der andere dem Tode verfallen — und doch im Grunde beide dieselben. Grabbe selber scheint sich dieser Stelle speziell erinnert zu haben, wenn er späterhin dem Neger, dem es gelungen, Gothland zu stürzen, folgende Worte in den Mund legt (Bl. I, 293):

„Dort liegt der Schwestermörder Tocke,
In welchem du dich selbst verurteilt hast;
Der Königsmantel, der dich von ihm unterschied,
Ist abgefallen, und du bist
Jetzt weiter nichts, als das was er ist: ein Schurke!
Damit du diese Gleichheit recht
Empfindest, sollst du eine Viertelstunde lang
Auf einer Streue mit ihm liegen
Und dann mit ihm auf einem Karr'n
Zum Richtplatze gezogen werden!“

Da sich aber die Nebelgestalten der Doppelgänger in der klaren, durchsichtigen Atmosphäre des Dramas verflüchtigen, so musste sich Grabbe entschliessen, dem alter ego seines Helden eine individuelle Persönlichkeit zu verleihen. Tocke ist ein realistisch verdichteter Doppelgänger: aus derselben Figur wird die Parodie, aus dem Spiegelbild die Verzerrung — Tocke ist Gothland im Hohlspiegel gesehen.

Die dritte Scene führt uns in eine wilde Gegend des Kiölgebirges. Einsam wandern Skiold und Cäcilia, wie einst Oedipus und Antigone, durch die winterliche Felsenwildnis. Vergebens suchen sie sich durch die Erinnerung an frühere Tage über die Trostlosigkeit der Gegenwart hinwegzutäuschen. Der alte Skiold bricht endlich vor Hunger und Erschöpfung zusammen, verzweifelnd fleht Cäcilia zum Himmel um Rettung — da in der höchsten Not entdeckt sie das Licht einer Hütte, und beide machen sich auf, das schützende Dach zu erreichen.

[1]) E. T. A. Hoffmanns Werke (Hempel). Zehnter Teil. S. 68.

Plötzlich tritt Gothland auf; auf seinem Rekognoszierungsritte hat das Pferd unter ihm den Hals gebrochen, er selber hat den Weg verloren: so ist er in diese Wildnis gekommen. Seine Seele wird noch immer von den heftigsten Gewissensqualen verzehrt. Bei jedem Geräusch in der Natur zuckt er zusammen: das Rauschen des Wassers klingt ihm wie rieselndes Blut, die Sternschnuppen künden ihm, dass der Himmel einfallen will, und als sogar ein Nordlicht aufflammt, meint er, der jüngste Tag sei angebrochen.

In seinen Trugvorstellungen gibt uns Grabbe eine kurze Ausmalung des Weltgerichts. Ein Vorwurf, der im vorigen Jahrhundert besonders beliebt war. In Einzelheiten lehnt er sich hier an die bekannte Traumerzählung Franz Moors an. Franz Moor sieht den ganzen Horizont in feuriger Lohe aufflammen. Gothland spricht von den lodernden Zinnen der Himmelsveste. Beide glauben die Posaunen zu hören. Die feurigen Stühle der drei Weltrichter hat Grabbe durch den Thron Gottes ersetzt.

Endlich erkennt Gothland die wahre Natur der Himmelserscheinung. Er kommt wieder zu sich und macht sich nun ebenfalls auf, Unterkunft zu suchen.

Die folgende Scene stellt eine einsame Hütte dar, deren Licht die beiden Unglücklichen vorher erblickten. Hoch im Gebirge ist sie an dem Kreuzungspunkte der drei Strassen aus Dänemark, Schweden und Norwegen erbaut. Die zarte Kraft Cäcilias ist durch Unglück und Anstrengung gebrochen: sie weiss, dass sie keine Stunde mehr leben kann. Dennoch ist sie bemüht, ihren Zustand vor ihrem alten Vater zu verheimlichen. Es gelingt ihr auch, sich zu bezwingen, bis der alte Skiold vor Erschöpfung eingeschlafen ist. Im Todeskampfe jedoch kann sie sich nicht mehr beherrschen: in wildem Schmerze schreit sie laut auf. Der alte Skiold erwacht und muss nun seine Tochter sterben sehen. Während er noch an ihrer Leiche klagt und ihren Mörder verflucht, tritt eine Riesengestalt im Harnisch in die Hütte. Zuerst hält Skiold die Erscheinung für einen Geist; aber der Ankömmling gibt sich ihm zu erkennen: es ist der alte Herzog Gothland. Er kommt zur rechten Zeit, die ausgemachte

Frist ist verstrichen, und von allen Seiten nahen sich die neu gesammelten Heeresmassen. Schon am anderen Tage soll es zur Schlacht kommen. Mitten in dieses Gespräch tritt Gothland selbst und bittet die vermeintlichen Bewohner um Obdach. Seltsamerweise erkennt er weder Skiold noch seinen Vater, während er von ihnen sofort erkannt wird. Ein unheimliches Schaudern überläuft ihn, da er die beiden Alten verdächtig mit einander flüstern hört. Er will fort, aber er kann nicht von der Stelle, sein Fuss ist wie festgebannt. Indessen schicken sich die anderen an, Rache zu üben. Der alte Skiold bringt ein Messer; sie wollen ihr Opfer schlachten wie ein Huhn. Wieder versucht Gothland sich aufzuraffen; aber er kommt nur bis an die Thüre, er hat keine Kraft sie zu öffnen. Da packt ihn Skiold bei der Schulter und deutet auf den Leichnam der Cäcilia. Entsetzt erkennt er nun seine Widersacher. Aber er kann sich nicht mehr wehren, seine Riesenkraft ist gebrochen, ängstlich verkriecht er sich in eine Stubenecke. Mit unheimlicher Ruhe gehen die beiden Alten an das Werk. Der alte Gothland streift sich die Rockärmel auf und streckt schon die Hand nach seinem Sohne aus, um ihm das Messer in die Gurgel zu stossen. Da erwacht noch einmal die alte Kraft in Gothland, mit leichter Mühe wirft er die Greise zur Seite und stürmt hinaus, während ihn die Flüche des Vaters begleiten. In diesem Augenblicke ertönen Trompeten. Die Heere des Grafen Holm und des Königs Olaf nahen sich. Der Anblick der toten Cäcilia steigert ihre Kampfeslust, und wiederum schliesst der Akt mit einem allgemeinen Aufbruch der Truppen.

In dem bekannten Briefe vom 6. Dezember 1822, den Grabbe später glossiert der Buchausgabe seines Stückes voranstellte, erwähnt Tieck bereits diese Scene, „wo der Held geschlachtet werden soll, ohnmächtig daliegt und dann entrinnt". Er fügt hinzu: „Hier war mir (das einzigemal) ganz so zu Mute, als wenn ich ein ganz modernes Gedicht lese." [1]) In den Glossen konstatiert Grabbe befriedigt den guten Ein-

[1]) Ein ähnliches Urteil können wir heute fällen. Eine Episode in Zolas „La débâcle" hat grosse Aehnlichkeit mit der Grabbeschen Scene.

druck, den die Scene gemacht habe, und fügt dann hinzu, dass sie „mittelst einer Reminiscenz aus Arnims Kronwächtern“ entstanden sei.

Die Episode, welche dem Dichter vorgeschwebt hat, finden wir in der achten Geschichte des zweiten Buches, die den Titel „Das Hausmärchen“ führt. Der „Ehrenhalt“ erklärt seltsame Transparente, die von einem alten schwäbischen Könige aus dem Hause der Hohenstaufen erzählen, der über dem Vergnügen der Jagd die Regierung und ihre Geschäfte vernachlässigte. Das dritte Bild kommt hier in Betracht.[1] Einmal wird dieser König von einem silbernen Vogel, der einen leuchtenden Johanniswurm im Schnabel trägt, immer weiter in den dichten Schwarzwald gelockt. Er trennt sich in wilder Begierde, das seltsame Tier zu erlegen, von seinen Gefährten und verliert bald den Weg. Endlich erreicht er eine Hütte mitten im Walde. Er stillt Hunger und Durst und sinkt dann bald in tiefen Schlummer. Ein Funke des Feuers, der auf seine Stirne springt, weckt ihn wieder, und nun hört er, noch halb von der Müdigkeit überwältigt, die Gespräche der Hüttenbewohner. Der alte Vater steht mit einem Dolche in der Hand mitten im Zimmer, und in gebundener lyrischer Strophe schwört er dem Könige den Tod, weil er seine Königspflichten vernachlässige. Seine Kinder dagegen flehen für das Leben des Königs, und ihre Gegenstrophe schiebt nicht ihm, sondern seinem Grafen die Schuld zu. Unter dem Eindrucke dieses Gesanges weicht endlich die Müdigkeit von ihm, er springt auf: plötzlich ist er sich seiner Schuld bewusst, und nun entblösst er die Brust und verlangt den Todesstoss als Sühne. Es wendet sich jedoch alles zum Guten. Der Mordanschlag war nicht Wirklichkeit, sondern nur Spiel. Der Alte entpuppt sich als der Meistersänger David aus Ungarn, und die Scene, die er mit seinen Kindern halb lyrisch, halb dramatisch dargestellt, bezieht sich nicht auf den Hohenstaufen, sondern auf einen Schottenkönig, der von seinen Barden erstochen wurde, weil ein Drache ungestraft sein Land verwüstete.

[1] Arnims sämtliche Werke, herausgegeben von Wilh. Grimm. Berlin 1840. Bd. III, S. 316 ff.

Aus dieser Erzählung übernahm Grabbe das Motiv, einen Menschen darzustellen, der die Anschläge auf das eigene Leben hört, ohne doch die Kraft zu besitzen, sich zur Wehre zu setzen. Arnim folgert diese Agonie aus der Ueberanstrengung bei der Jagd; Grabbe stellt sie viel wirksamer als den direkten Ausfluss der furchtbaren Todesangst hin. Gothlands Glieder werden durch den Schrecken gelähmt, ja seine ganze Natur wird umgewandelt: sein Haar erbleicht, seine Kraft wird für immer durch diese furchtbare Qual gebrochen. Trotzdem muss man der Meinung Tiecks unbedingt beipflichten, der in dem oben citierten Briefe zweifelt, dass dieser Vorfall überhaupt dramatisch mit Wirkung zu behandeln ist. Gerade der Hauptzug, den Grabbe übernommen hat, die vollständige Starre, trägt zwar ein grosses Spannungsmoment in sich, schliesst aber alle Handlung naturgemäss aus. Das Ganze ist demnach viel besser zu erzählen als auf der Bühne darzustellen. Das hat auch Grabbe mit dem richtigen Instinkte des Dramatikers gefühlt, und um mehr Handlung bieten zu können, verwendet er die mitwirkenden Faktoren gerade umgekehrt wie sein Vorgänger. In der Erzählung Arnims steht der König im Vordergrunde: er erblickt den Alten mit dem Dolche, erst unklar, dann deutlicher, er hört die Anschläge, er besinnt sich auf seine Schuld und springt dann auf, sich als Opfer anzubieten. Der ganze Vorgang wird infolgedessen verinnerlicht, da wir ihn durch ein Medium verstärkt miterleben. Auf diese Wirkung musste Grabbe notwendig verzichten. Infolgedessen tritt das leidende Element, Gothland, mehr in den Hintergrund, während die handelnden Personen, die beiden Alten, an Raum gewinnen. Der Dichter lässt sich weniger auf eine genaue Schilderung der seelischen Vorgänge ein, was in der That auch nur durch einzelne Ausrufe oder ganz undramatisch durch einen längeren Monolog hätte geschehen können. Dagegen malt er die Vorbereitungen zu dem grausigen Geschäfte mit einem gewissen Behagen und ziemlich weitläufig aus. Dadurch ist es ihm gelungen, mehr Handlung zu schaffen; thatsächlich aber hat er nur aus der eigentlichen Nebensache die Hauptsache gemacht.

Arnims Erzählung ist jedoch nicht allein das Vorbild zu

dieser Scene gewesen. Gerade das Grausige, die unheimliche Stimmung, die Grabbes Scene vor der Arnimschen Erzählung voraus hat, konnte er nicht aus eigenen Mitteln darstellen. Infolgedessen lehnt er sich wiederum an die Schicksalsdramatiker an, wo er diese Momente mit grossem Raffinement ausgearbeitet vorfand. Eine derartige Stimmung wird nicht nur erzeugt durch die handelnden Personen, sie erfordert eine starke Mitwirkung des Milieus. Gerade aber die Zeichnung des Milieus ist die schwächste Seite Grabbes. Eine detaillierte Beschreibung begleitender Nebenumstände liegt der ganzen Grabbeschen Dramatik fern; sehr selten setzt er seine Figuren überhaupt mit ihrer Umgebung in nähere Verbindung. Es ist bezeichnend, dass eine grosse Anzahl der Scenen im Zelte spielt, dass sogar die Gefangenen statt im Kerker im „Gefängniszelt“ untergebracht werden. Die vorliegende Scene unterscheidet sich gerade durch eingehendere scenische Bemerkungen von den andern. Man sieht sofort, dass Grabbe hier beabsichtigt, eine gewisse Stimmung zu erzeugen. „Auf dem Herde glüht ein Kohlenfeuer; eine brennende Lampe steht auf dem Tische.“ Ueberhaupt ist der Schauplatz der Grabbeschen Scene von dem der Arnimschen Erzählung durch einige besondere Züge unterschieden. Zwar ist es hier wie dort eine Hütte im Gebirge; aber Grabbe stellt sie mitten in das verschneite Hochgebirge, er macht eine Art Unterkunftshaus daraus an dem Kreuzungspunkte der Heerstrassen. Derartige Einrichtungen kannte Grabbe nicht aus eigener Anschauung: er musste also davon gelesen haben. Thatsächlich ist, was die Situationsstimmung anbetrifft, „Der vierundzwanzigste Februar“ von Zacharias Werner vorbildlich gewesen.[1]) Die Hütte an der Gemmi ist das Modell der Hütte im Kiölgebirge. Auch die Requisiten der Schicksalstragödie fehlen nicht; aus dem romantischen Dolche Arnims macht Grabbe

[1]) Diese Abhängigkeit wird von Grabbe selbst zugestanden. Im „Düsseldorfer Theater“ sagt er: „Manche Regie hätte sie (die Dekorationen) im Macbeth zu einer starrwinterlichen gemacht, besonders seit Werner, Müllner und Grillparzer ihre Hauptwerke mit Eis und Schnee gleichsam einsalzen. Ich in meinem Gothland leider oft dito.“ (Bl. IV, 200.)

das brutale Messer. Zufällig spielt in dieser Scene auch das Datum eine gewisse Rolle.

Der letzte Akt schliesst sich eng an den voraufgehenden an. Er spielt am folgenden Tage, zunächst im Zelte Gothlands. Ein Gespräch zwischen Erik und Arboga bereitet auf das Kommende vor. Endlich tritt Gothland selber auf: er trägt die Spuren jener Schreckensnacht sichtbar an seinem Leibe. Sein Haar ist über Nacht schneeweiss geworden. Die furchtbare Todesangst hat sein Gedächtnis verwirrt. Weit, weit liegt alles hinter ihm. Ganz verstört fragt er, ob Arboga noch lebe, dann erblickt er ihn und wundert sich über sein unverändertes Aussehen. Auch nach dem Neger erkundigt er sich, den er vor „sechsundsiebzig“ Jahren in den Kerker werfen liess. Erst nach und nach wird ihm die Wirklichkeit offenbar. Dann lässt er Rossan rufen und gibt ihm die Erlaubnis, dem Neger den Hals abzuschneiden. Triumphierend eilt der Schlächter von dannen. Darauf erhält Arboga einen noch furchtbareren Auftrag. Er soll seine Scharen sammeln und die ganze, stets getrennt von den Schweden lagernde finnische Armee bis auf den letzten Mann niedermetzeln. In diesem Momente tritt Gustav auf. Er durchschaut bald den Zusammenhang, und nach einem kurzen Streite mit seinem Vater, dem er cynisch zum weissen Haar gratuliert, geht er ab, um Berdoas Lehren zu befolgen.

Die zweite Scene zeigt uns einen Platz zwischen den Lagern der Schweden und Finnen. Es ist Nacht. Usbek und Irnak treten auf. Eine bange Unruhe lässt sie den Schlaf fliehen. Himmelserscheinungen haben sie auf kommendes Unheil aufmerksam gemacht. Wir sind demselben Motive schon oben begegnet. Da naht Gustav und verrät den ganzen Mordplan seines Vaters. In dieser Gefahr richten sich wieder alle Gedanken der Finnen auf Berdoa. Man eilt ihm zu Hilfe: nach kurzem Gefechte fällt Rossan, und der Neger wird befreit.

Die Rache Berdoas bildet den Inhalt der folgenden Scene. Einsam steht Gothland an der Thüre seines Zeltes. Ungeduldig erwartet er den Beginn des Mordens. Da stürmt der Neger

mit den Seinen auf die Bühne. Vergebens ruft Gothland um Hilfe; die Schweden kämpfen ferne, niemand hört ihn. Dann versucht er sich von der Schuld reinzuwaschen. Er ist schon so tief gesunken, dass er unbekümmert den ganzen Mordanschlag seinem treuesten Anhänger Arboga zuschiebt. Erst als er hört, dass sein eigener Sohn ihn verraten, sinkt er verzweifelnd zusammen. Berdoa lässt ihm den Königsmantel herunterreissen und befiehlt ihn zu fesseln. Gothland weint und winselt, jeder Rest von Männlichkeit ist in ihm erstorben. Noch einmal kommt es zu einer grossen Aussprache zwischen den beiden Gegnern. Mit grinsendem Behagen wirft Berdoa Gothland alle Schandthaten vor, jede Mitwirkung der eigenen Person leugnet er ab, der Herzog habe den Mord herbeigesehnt und den Bruder mit Vergnügen totgeschlagen. Mit allen Mitteln versucht er, Gothland weich zu machen. Aber dieser bleibt standhaft; von Reue will er nichts wissen. Auch unter den blanken Klingen weigert er sich zu beten. Endlich wird er fortgeschleppt.

Die nächste Scene führt uns in ein schwedisches Gefängniszelt. Neben Tocke wird der ehemalige König an den Boden gekettet. Jetzt rächt sich der Bube an seinem früheren Richter: er verhöhnt ihn und reisst ihm schliesslich das Stroh unter dem Kopfe fort, um darauf die letzten Stunden zu verschlafen. Gothland bleibt allein mit seinen Gedanken. Sein jäher Sturz wird ihm nun ganz klar. Kein Mensch hat sich für ihn erhoben, die Natur ist stumm geblieben — neben dem gemeinen Mörder liegt er auf dem Stroh. Diese Erkenntnis seiner eigenen traurigen Lage presst ihm Thränen ab. Um nichts, was er auch im Leben verloren, hat er geweint; er selber ist sich allein beweinenswert. Aber diese ungeheure Schmach gibt ihm auch noch einmal die frühere Kraft wieder. Mit Riesenstärke zerreisst er seine Ketten, erwürgt Tocke und stürzt hinaus, um endlich Rache an dem Neger zu nehmen.

Der Ausgang der vorliegenden Scene steht unter dem Einflusse Schillers. Die starken dramatischen Effekte, das Sprengen der Ketten sowie das augenblickliche Fortstürzen, so dass die eigentliche Haupthandlung einen anderen Schauplatz verlangt, fand Grabbe in der vorletzten Scene der

„Jungfrau von Orleans". Teilweise steht auch die folgende Scene unter demselben Einflusse: halb sehen wir die Vorgänge auf der Bühne, halb erfahren wir sie aus der Erzählung eines Augenzeugen. Was jedoch Schiller durch dieses Kunstmittel vermeidet, eine bewegte Kampfscene mit Massenentwicklung und Ortsveränderung darzustellen, bringt Grabbe auf die Bühne. Während Schiller uns erst den Ausgang des Kampfes in dem Schlusstableau der „Jungfrau von Orleans" zeigt, schildert Grabbe den Kampf selbst. Infolgedessen verzichtet er auch auf die Ausmalung der örtlichen Verhältnisse, welche eigentlich solchen Scenen erst den Reiz gibt. Bei Schiller handelt es sich um einen Turm — ähnliche Situationen finden wir in Goethes „Götz" und anderen Ritterdramen — bei Grabbe muss der Vorhang sofort fallen. Wir werden mitten in das Getümmel der Schlacht geführt. Was bei Schiller erzählt wird, begibt sich nun auf der Bühne: plötzlich wird es totenstill, die kämpfenden Scharen trennen sich. Sodann berichten zwei finnische Hauptleute die Ereignisse hinter der Scene, das plötzliche Auftreten Gothlands, der nun hinter dem Neger herjage, während die beiden Heere dem furchtbaren Schauspiele zusehen. Dann stürzt Berdoa schwerverwundet auf die Bühne, gleich hinter ihm Gothland. Die Jagd geht weiter, und die Hauptleute berichten wiederum, was sich dem Beschauer entzieht. Zum zweitenmale braust die Jagd über die Bühne. Zufällig stösst der fliehende Berdoa auf Gustav, der gerade von Milchen kommt. Um seinen Verfolger aufzuhalten, erdrosselt er, indem er sich selber mit Medea vergleicht, seinen Freund und wirft die Leiche des Sohnes dem Vater in den Weg. Aber nur einen Augenblick hemmt der Anblick den Wütenden. Eine kurze Klage — dann nimmt er mit verdoppelter Kraft die Verfolgung auf, und bald schleppt er den Neger auf die Bühne. Nun ist die Reihe zu flehen an Berdoa. Auch er beweist im entscheidenden Augenblicke keinen Funken von Mannesmut. Nur um eins bittet er, um einen kurzen Tod; aber auch den schlägt ihm Gothland ab. In der Nähe ist eine verborgene Höhle: dort will er den Neger „Glied für Glied" morden.

Es folgt ein Gespräch zwischen den Führern der schwe-

dischen und finnischen Partei. Arboga will den unterbrochenen Kampf wieder aufnehmen, während Usbek auf das Nahen der feindlichen Heere aufmerksam macht und zum Zusammenhalten auffordert. Arboga weist dies Anerbieten zurück, indem er sich streng an den Befehl des Königs hält. Erst die Erzählung, dass Gothland ihn verraten habe und den Finnen preisgeben wollte, macht ihn stutzig, und als er sich die Wahrheit durch einen Schwur hat bekräftigen lassen, geht er mit Verwünschungen gegen Gothland ab.

Inzwischen greift das Heer der Verbündeten in die Schlacht ein. König Olaf und Graf Holm treten auf. Der König, freudig bewegt, sein Land wiederzusehen, lässt sein Auge mit Befriedigung über die frühlingsgrüne Landschaft schweifen. Da naht sich auch der alte Herzog von Gothland und treibt die Säumigen zum Kampfe an. Schon warnt ihn der König vor allzugrossem Eifer, aber er weist alle Warnungen zurück. Endlich rücken die Truppen vor.

Die letzte Scene zeigt uns eine andere Gegend in der Nähe des Schlachtfeldes. Gothland hat soeben seine Rache an dem Neger vollendet. Damit ist alles, was seinen Geist noch beschäftigte, erledigt. Der Kampf gegen den König Olaf ist ihm einerlei, aber auch zum Selbstmorde verspürt er keine Lust, da ihm auch der Tod gleichgiltig geworden. Vollkommen apathisch lehnt er sich auf einen Baumstumpf und blickt hinaus in die Gegend. Die Scene klingt in eine lyrische Stimmung aus. Die zweite Scene des dritten Aktes der „Räuber" ist hier vorbildlich gewesen. Nur die Jahreszeit ist eine andere. Schiller schildert uns eine Landschaft im vollsten Schmucke des Sommers, Grabbe zeigt uns das Bild des Frühlings in seiner keimenden Kraft. Beide Dichter aber kontrastieren das Gefühl der vollkommenen Hoffnungslosigkeit in der Seele des Menschen mit dem hoffnungsvollen Werden in der zeugenden Natur.

Schiller:

Moor: Seht doch, wie schön das Getreide steht! — Die Bäume brechen fast unter ihrem Segen, — der Weinstock voll Hoffnung.

Grimm: Es gibt ein fruchtbares Jahr.

Grabbe:

Gothland: . . . . Es scheint,
Dass wir 'nen schönen Sommer —

Hier wie dort ruft der Anblick der friedlichen Natur in der Brust des Menschen die Erinnerung an frühere glückliche Tage der Unschuld wach:

Schiller:

Moor: Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte —

Grabbe:

Gothland: . . . . Ich bin doch
Recht müd' und schläfrig. — Einstens, als
Ich noch ein Jüngling war, da — da —

Schillers Ausmalung ist breiter, er verfügt über vollere lyrische Töne. Grabbe gibt die Stimmung kürzer, abgerissener.

Mit den letzten Worten schläft Gothland ein. Erst Arboga erweckt ihn wieder. Ruhig nimmt er dessen Vorwürfe entgegen, gleichgiltig gibt er alles zu. Arboga rennt ihm als Antwort seinen Degen durch den Leib. Auch in den letzten Augenblicken ändert sich seine Stimmung nicht: Leben und Sterben ist ihm einerlei. Mit den Worten „Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!“ scheidet er aus dem Leben.

Eine Person, die bisher nur eine untergeordnete Rolle in dem Stücke gespielt, hat der Dichter für wert gehalten, das Gericht an seinem Helden zu vollziehen. Arboga tritt dadurch in den Vordergrund. Wir haben bereits mehrfach gesehen, dass sich Grabbe in Nebensachen, der Stellung des Herzogs, der entscheidenden Parteinahme der Unterfeldherrn, an Schillers „Wallenstein“ anschliesst. Auch für die Figur Arbogas ist eine Figur aus „Wallenstein“ vorbildlich gewesen, nämlich Buttler. Beide Dichter betonen in diesen Gestalten das Rauhe, gleichsam Handwerksmässige des Kriegers. Infolgedessen sind sie nicht geeignet, eine führende Rolle zu spielen, sie stehen an zweiter Stelle. Beide reflektieren fast gar nicht; über das Naheliegende schweifen ihre Gedanken nicht hinaus. Deshalb sind sie auch leicht bereit, von der ererbten Autorität abzufallen und sich an eine verdienstvolle Persönlichkeit, die ihrem ganzen Empfinden nahe steht, anzuschliessen. Beide sind treu bis zum Aeussersten; sobald sie sich aber in ihrer Treue betrogen sehen, steht ihr Entschluss sofort fest: es folgt die entscheidende That.

Will man Grabbe überhaupt an Schiller messen, der Abstand, welcher beide trennt, kann nirgends deutlicher werden, als wenn man die Figur Arbogas mit der Buttlers, nach deren Bilde sie geformt ist, vergleicht. Bei Schiller ein ganzer lebensvoller Mensch, mit einer Fülle fein beobachteter Einzelzüge, bei Grabbe die ganze Figur arm, geradlinig, erstarrt und versteint.

Während Gothland, fern von den Seinen, verscheidet, hat sich der Kampf zwischen den Vertretern der alten Macht und den Truppen des Usurpators entschieden. In wilder Flucht stürmen die Finnen und die Reste von Arbogas Regimentern über die Bühne. Ihre Feldherrn stürzen sich nach antikem Vorbilde in ihre Schwerter. Nur Arboga wird von den nachdrängenden Feinden ergriffen. Mit dem Worte „Meinetwegen" nimmt er sein Todesurteil entgegen.

Stumm stehen die Sieger an der Leiche Gothlands. Da regt sich noch einmal in der Brust des alten Herzogs das Vatergefühl. Er bricht in laute Klagen aus, und als ihm der König auch noch ein feierliches Begräbnis mit kriegerischen Ehren für seinen Sohn verweigert, wird ihm der Sturz seines einst so grossen Hauses ganz klar, und weinend sinkt er auf die Leiche seines Sohnes.

Eine Regung von Menschlichkeit beschliesst gleichsam wie ein verklärendes Abendrot das Stück.

Werfen wir nun noch einen Blick auf den zweiten Teil des Stückes im ganzen. Es wurde schon oben gesagt, dass Grabbes eigenste dichterische Absichten erst in dem zweiten Teile zum Ausdrucke gelangen. Ueber die Grundidee des Ganzen, über dasjenige, was der Dichter mit dem Stücke sagen will, darüber sind fast alle bisherigen Beurteiler völlig im Unklaren gewesen. Gottschall verlangt von dem Dichter, dass der Held das Gericht an sich selber vollziehen und so für die tragische Schuld eine tragische Sühne suchen soll — also gerade dasjenige, wogegen der Dichter selber opponiert. Mit Recht wendet sich der andere Herausgeber Grabbes, Oskar Blumenthal, gegen diese Zumutung. Seine eigene Interpretation des Stückes ist aber noch viel unsinniger. Er sagt in

seiner Einleitung wörtlich (Bl. I, 10): „Die Absicht des Dichters war keine geringere, als die Qualen und den Fluch des Daseins überhaupt von allen Gesichtspunkten aus tragisch zu veranschaulichen.“ Der Kritiker verwechselt ganz naiv den Inhalt des grossen Monologes Gothlands im Anfange des dritten Aktes mit der Idee des ganzen Stückes. „Die Qualen und den Fluch des Daseins überhaupt“ darzustellen, ist in einem einzigen Drama einfach unmöglich. So hochfliegend Grabbes Pläne auch waren, ein derartiges dramatisches Problem aufzustellen, blieb Blumenthal vorbehalten.

Grabbe geht in dem vorliegenden Stücke von einer höheren Wertschätzung des Individuums aus, als man der Zeit nach, wo noch Schillers Gesellschaftsmoraltendenzen in der dramatischen Poesie nachwirkten, annehmen sollte. Es liegt nicht in seiner Absicht, die Störung und Wiederherstellung der sittlichen Weltordnung darzustellen, ihn interessiert weniger das Verhältnis zwischen Schuld und Sühne; er betont vielmehr die Erhaltung der selbstbewussten Persönlichkeit. Darum weist sein Held, auch nachdem er seine Schuld erkannt hat, jeden Gedanken an Reue und Unterwerfung zurück und wirft im Vertrauen auf die eigene Kraft der ganzen Welt den Handschuh hin.

Aus dieser philosophischen Anschauung erwächst nun der poetische Vorwurf: der selbstbewusste Held erkennt zwar seine Mission, es gelingt ihm aber nicht, seine Persönlichkeit vollständig zu isolieren, alle Brücken mit dem Herkömmlichen abzubrechen, alles Ererbte und Anerzogene in sich zu ersticken. Diese Momente, deren er sich vergebens zu erwehren sucht, werden stärker und stärker, und im Kampfe mit ihnen unterliegt der Held.

Aus zwei Gründen bedurfte der Dichter einer Schuld. Wie er dieselbe konstruiert, haben wir im ersten Teile gesehen. Dadurch, dass die Schuld des Brudermordes die Gesellschaft gegen Gothland waffnet, spornt sie ihn zu äusserster Thätigkeit, denn der schärfste Sporn ist der Selbsterhaltungstrieb. Auf der anderen Seite aber wird durch die Schuld der Keim der Zerstörung in die Brust des Helden gelegt. Um die Qual des Gewissens zu betäuben, sehnt sich Gothland —

wie Faust nach thätiger Arbeit — nach Grösse und Macht, denn darin kann er seine Persönlichkeit ganz bethätigen. Die inneren Stimmen sucht er durch den Lärm des Krieges zu übertönen, er eilt von Schlacht zu Schlacht, häuft Triumph auf Triumph und sucht sich auf diese Weise selbst zu überreden, dass er glücklich sei. Aber alles ist vergebens. Immer häufiger kehrt das Vergangene vor seiner Seele wieder: je verabscheuungswürdiger er sich selber wird, desto krampfhafter werden seine Bemühungen, sich zu behaupten. In diesem Zwiespalt geht schliesslich die Persönlichkeit zu Grunde. Alles Wollen, Zweck und Ziel des Lebens, jeder sittliche Halt, die psychische, schliesslich auch die physische Kraft schwindet nach und nach. Einen vollständigen Selbstauflösungsprozess entrollt der Dichter vor uns; mit diesem Ausdrucke ist das Stück am besten charakterisiert. Am Schlusse ist Gothland thatsächlich nur ein Schatten seiner einstigen Persönlichkeit, und der Degenstich Arbogas trifft eigentlich schon einen Gestorbenen. Durch seinen Tod wird auch nicht die gestörte Rechtsordnung wiederhergestellt. Die Wiederherstellung fällt nur zeitlich mit dem Aufhören der Persönlichkeit zusammen. Hätte der Dichter jenen Gedanken ausdrücken wollen, er hätte Gothland sicher von der Hand eines Vertreters der guten Sache fallen lassen — aber nichts von alledem; seitab vom Schlachtfeld findet Gothland einen ruhm- und zwecklosen Tod von der Hand eines Mitschuldigen.

So verständlich dieser Grundgedanke an sich ist, einen grossen Fehler hat er; mit den Mitteln dramatischer Kunst ist er kaum auszudrücken — ein Vorwurf, den bereits Tieck erhebt. Das langsame Herabsinken einer Persönlichkeit, das allmäliche Vertieren bis zur vollständigen Stumpfheit verlangt eine epische Darstellung. Es liegt in dem Vorgange keine Steigerung, da die Thätigkeit mehr und mehr aufhört und der Held nicht mit einem Male durch einen eigenen Willensakt oder durch das Eingreifen anderer erliegt, sondern langsam Schritt für Schritt dem Leben abstirbt. Mehrere Male droht die Handlung überhaupt zu versiegen, wenn die Kraft des Helden dem Verlöschen nahe ist. Da das Ganze schliesslich auf das Körperliche zu-

rückgeführt ist, so bedarf es gleichsam immer einer kolossalen Ueberreizung, um noch eine Kraftäusserung hervorzubringen und die Handlung weiterzuführen.[1]) Ausserdem verschwindet, sobald Gothland seine Schuld erkennt, sich aber trotzdem machtvoll behauptet, eigentlich das Gegenspiel aus dem Stücke. Der Herzog vereinigt Spiel und Gegenspiel in sich. Berdoa, der im ersten Teile das Böse verkörpert, tritt zurück, die Handlung wird nicht mehr unmittelbar durch ihn weitergeführt. Die Vertreter des alten Rechts greifen erst ganz zuletzt in die Handlung ein. Im Grunde genommen gewinnt das Stück dadurch seinen Fortgang, dass die guten Elemente in der Seele Gothlands mit den schlechten streiten. Der ganze zweite Teil des Stückes mutet an wie ein grosser Monolog des mit sich selber uneinigen Helden.

Der schwierigen Aufgabe, einen so spröden Stoff zu meistern, ist Grabbe nicht gewachsen gewesen. Das Interesse, das sich der Natur des Stoffes nach auf die psychologische Entwickelung des Helden konzentriert, im Verlaufe des ganzen Stückes rege zu erhalten, hat er nicht vermocht. Der Uebergang vom Helden zur Bestie ist ein viel zu plötzlicher; ausserdem bleiben keine Züge der früheren Persönlichkeit erhalten, die uns auch den Verbrecher Gothland menschlich nahe rückten. In entschiedenstem Gegensatze hiezu steht Karl Moor, bei dem der Dichter stets die sympathischen Züge betont. Gothlands Gedanken drehen sich nur um die eigene Persönlichkeit, das Streben nach Macht und Grösse verwandelt sich zu bald in blosse Mordlust.

Es ist eine vollständige Verkennung der Sachlage seitens Blumenthals, wenn er meint, Gothland müsse nach der grausen Erkenntnis seines Irrtums gegen alles, was lebt und Mensch heisst, wüten. Was hat er denn eigentlich erkannt? Doch gewiss nicht, dass die Menschen so schlecht sind, als er gedacht, sondern eher das Gegenteil: sein Bruder war unschuldig. Dass der Neger ein Schurke sei, wusste er ja

[1]) Zweimal muss sich Grabbe mit solchen Mitteln helfen: in der Hütte im Kiölgebirge, im Zelte mit Tocke. Da beide Male realistische und phantastische Momente vermischt sind, so ist der Eindruck kein überzeugender.

schon vorher. Aus diesem Grunde ist sein Vernichtungskampf gegen alles Bestehende also nicht zu erklären.

Grabbe hat in der psychologischen Entwickelung seines Helden ein unbedingt notwendiges Mittelglied ausgelassen. Er hat zwar dem Herzog von Gothland einige imponierende äussere Züge verliehen, jede innere Grösse fehlt ihm jedoch. Seine ganzen Handlungen haben weder Zweck noch Ziel, sie lassen einen überlegenen Verstand vermissen. Wie unähnlich ist Gothland dem Shakespearischen Richard III.! Er vereinigt in sich nur negative Elemente. Zwar trägt er zwei Kronen auf seinem Haupte, aber er ist sich nur der Königsrechte, nicht auch der Königspflichten bewusst. Hätte Grabbe aus seinem Helden einen wirklichen König werden lassen, der sich erst allmählich in den grausamen Tyrannen verwandelt, je lauter die Stimme des Gewissens spricht, bei dem wir aber trotzdem Herrschergrösse und Herrschertugenden bewundern müssen, das Ganze wäre menschlich bedeutsamer geworden.

Dann wäre es auch möglich gewesen, die Sühne aus dem Königsberufe herauswachsen zu lassen, da Böses stets Böses nach sich zieht und eine Machtstellung, die sich nur auf eine kraftvolle Persönlichkeit gründet ohne Rücksicht auf Recht und Herkommen, keine Dauer haben kann. Auf diese Weise hätte Grabbe ein tragisches Moment gefunden, das in seiner Erhabenheit und Kraft den wohlfeilen Selbstmord weit übertroffen hätte. Statt dessen sucht er durch äussere Mittel, die nicht organisch mit dem Ganzen verbunden sind, diesen dramatischen Schwächen seines Stoffes abzuhelfen. Er konstruiert — allem Anscheine nach überhaupt erst später — ein anderes Verhältnis von Schuld und Sühne, und zwar dadurch, dass er zeitweise Berdoa eine wesentlich andere Rolle spielen lässt. Die erste Scene des dritten und die dritte des fünften Aktes kommen hier in Betracht. Namentlich die letztere ist von Wichtigkeit. Hier versucht Berdoa, seine Mitwirkung an dem sittlichen Falle Gothlands vollkommen zu leugnen und alle Thaten des Herzogs als einen Ausfluss des eigenen bösen Willens hinzustellen. Jeder unbefangene Leser würde in diesen Reden Berdoas nur eine neue Folge seiner Lügen erblicken, die er erfunden, um den Herzog zu quälen, wenn

Grabbe nicht selber eine besondere Aufmerksamkeit verlangte. Zu der ersten Scene des dritten Aktes gibt Grabbe folgende Anmerkung: „Die dritte Scene des fünften Aktes und im gegenwärtigen Auftritt die Zwischenreden Berdoas zeigen, dass der Dichter, nachdem er zwar die Flammen des Abgrunds auflodern liess, er sie auch durch ihre eigene Kraft (selbst durch Berdoa) zu schwächen, ja zu vernichten versteht.“ — Was meint Grabbe mit dieser Phrase? Sollen wir dem Neger glauben, wenn er von den Strafen des Jenseits spricht? So viele Widersprüche lassen sich unmöglich in einer Person vereinen. Sind seine Anklagen gegen den Herzog von Gothland berechtigt?[1]) Dann straft sich Grabbe selber Lügen, oder er hat den Leser mystifizieren wollen. Mit der ursprünglichen Charakteranlage der beiden Hauptfiguren sind diese Aeusserungen, wenn man sie ernst nimmt, nicht vereinbar. Grabbe erreicht dadurch, dass er den Neger dem Herzog das Ungeheuerliche seines Betruges auseinandersetzen lässt, thatsächlich nicht, dass der Herzog in einem anderen Lichte erscheint, sondern dass man noch einmal auf die Schwächen der Konstruktion aufmerksam gemacht wird.

Desgleichen ist die Figur Gustavs, der von Grabbe selber als ein Hauptcharakter bezeichnet wird[2]), rein theoretischen Erwägungen entsprungen. Haben wir oben gesehen, dass Gustav die einzige Tendenzfigur des Stückes ist, so wird hierdurch unsere Annahme, dass Gustav überhaupt erst später vom Dichter in das Stück eingereiht wurde, um so wahrscheinlicher. Die Figur dient nur dazu, die theoretische Frage der Vergeltung zu lösen: durch den Verrat seines eigenen

[1]) Grabbe will das in der That seinem Leser einreden. In der 3. Glosse zu dem Briefe Tiecks (Bl. IV, 623) sagt er: „Dass der Held glaubt, der Bruder habe den Bruder erschlagen, möchte sich aus inneren Gründen entschuldigen, wie denn in der dritten Scene des fünften Aktes Berdoa eine Erklärung vorhält, welche hierüber und über die Konstruktiou des Ganzen, auf die überall Rücksicht zu nehmen ist, einen nicht unbedeutenden Aufschluss geben dürfte.“ — Man vergleiche die Worte Berdoas mit dem Verhalten des Herzogs im ersten und zweiten Akte, um sofort darüber im Klaren zu sein, dass Grabbe hier nachträglich zu konstruieren versucht.

[2]) Brief an Kettembeil vom 12. Juni 1827 (Bl. IV, 295).

Sohnes wird Gothland in die tiefste Erniedrigung gestürzt. In Wahrheit ist hier die Mitwirkung Gustavs eigentlich überflüssig. Dass Gothland thatsächlich so tief erniedrigt werden kann, liegt in der Auflösung seiner eigenen Natur. Wäre er noch der Alte gewesen, Gustav wäre garnicht ins Finnenlager gelangt. Und wenn er seinen Vater wirklich verraten hätte, so wäre es Gothland ein Leichtes gewesen, sich Berdoas zu erwehren.

Von einem „erschrecklich folgerichtigen Plan“ bei der Konstruktion des Ganzen kann nicht die Rede sein.

Es erübrigt noch, einen kurzen Blick auf die Sprache des Dramas zu werfen. Auch hierin folgt Grabbe denselben Vorbildern, die bei der Wahl der Motive und Charakterisierung der Figuren massgebend waren. Doch offenbart sich hier deutlicher der Zeitunterschied, der den Dichter von seinen Vorgängern trennt. Während sich Grabbe die verschiedensten Motive aus den Dramen der Stürmer und Dränger aneignet, steht er ihnen sprachlich ferner. Nur einige der bekannten „Machtwörter“ finden sich in dem „Herzog von Gothland“ wieder. Vergleicht man aber Grabbes Briefwechsel, so findet man auch hier eine Fülle der kräftigsten Ausdrücke, sodass eine Beeinflussung nicht unbedingt angenommen werden muss. Der stilbildende Einfluss der dazwischen liegenden klassischen Epoche unserer Litteratur ist unverkennbar. Der kraftvollen Prosa des Sturmes und Dranges setzt Grabbe ein Jambendrama entgegen. Und zwar ist das Stück vom Anfang bis zum Ende in Versen geschrieben, obwohl einige Scenen, in denen ein burlesker, roher Ton vorherrscht, wie die Trinkscene im Zelte Berdoas, zu prosaischer Bearbeitung geeigneter erscheinen. Darin betont Grabbe absichtlich seine Selbständigkeit gegenüber Shakespeare.

Grabbes Vers ist allerdings so frei von jedem Regelzwange, dass man häufig nur abgehackte Prosa zu lesen meint. Der Dichter vermeidet absichtlich, um einen wild-genialen Eindruck zu machen, jede Regelmässigkeit. Teils haben die Verse mehr, teils weniger Füsse, die wenigsten die vorgeschriebene Anzahl. Das Einzige, was Grabbe wenigstens häu-

figer und mit einer gewissen Absichtlichkeit einhält, ist der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung. Anapäste finden sich fast nur in lyrischen Stellen. Aber hier und dort durchschneidet der Vers ein zusammengesetztes Wort. Kurze Entgegnungen und Ausrufe werden überhaupt nicht in den Vers eingereiht.

Zwar ist diese Regellosigkeit vom Dichter beabsichtigt; die Gründe dafür sind aber nicht rein ästhetischer Natur, sie liegen ausserhalb des eigentlichen Dramas. Er wollte dadurch nicht einzelne Stimmungen und Figuren seines Stückes charakterisieren, sondern namentlich die eigene Persönlichkeit.[1]) Diese „geniale" Stilverwilderung breitet sich unterschiedlos über das ganze Stück aus, ist aber durchaus nicht überall durch den Inhalt begründet. Grabbe zeigt in diesem Stücke noch gar kein rhythmisches Gefühl, von einer inneren Form ist nichts zu spüren. —

Wir haben oben gesehen, dass Grabbe die Rolle des alten Herzogs von Gothland bei den Stürmern und Drängern schon vorbereitet fand. Die Verehrung, welche die Vertreter der Genieepoche dem Alter überhaupt darbrachten, kommt in ihren Worten auch dadurch zum Ausdrucke, dass sie das Zeichen des Alters, „die grauen", auch wohl „Silberhaare", besonders häufig erwähnen. Das hat Grabbe übernommen.

Der alte Herzog spricht selber von seinen „ergrauten Haaren" (Bl. I, 113). Graf Holm nennt ihn später „Graukopf" (Bl. I, 313). Als er seinem Sohne im Kampfe sich naht, erkennt ihn Erik zuerst an diesem Zeichen und nennt ihn den „Graugelockten" (Bl. I, 145). Auch Erik wird von Gothland „Graukopf" genannt (Bl. I, 59).

Dagegen sind die einzelnen Stellen, welche an die Sprache der Lutherischen Bibelübersetzung erinnern, wohl auf das direkte Studium der Bibel zurückzuführen. Zwar finden wir Wendungen Luthers beim jungen Goethe, in den Ritterstücken; doch liegt Grabbe die Absicht völlig fern, dadurch seinem

[1]) Vgl. hiezu Grabbes eigene Aeusserung in einem ungedruckten Briefe an Kettembeil, die Blumenthal mitteilt (Beiträge S. 24): „Den Vers hätte ich leicht verbessern können, aber teils ist er berechnet, teils gehört er zum Gothland wie das Fell zur Hyäne."

Stücke einen besonders deutschen, altertümlichen Anstrich zu geben. Ausserdem finden wir schon in seinen Jugendbriefen Anklänge an die Bibel.

Gleich in der ersten Scene bricht Biörn in die Klage aus (Bl. I, 25):

„Weh euch, ihr Städte Schwedens!
Weh! eure hohen Türme werden fallen.“

An einer anderen Stelle bildete Grabbe, sowohl was die Nebeneinanderstellung der kurzen Sätze als auch die Wahl der Bilder betrifft, die Sprache der Psalmen nach (Bl. I, 103):

„Die menschlichen Geschlechter sterben; sie
Sind Flocken, ausgesäet in den Sturm;
Spurlos wie Schatten über eine Wand
Ziehn ihre Schaaren über diese Erde.“

Es hätte der Erwähnung des „Hebräers am Sinai“ an dieser Stelle gar nicht bedurft, um über die Herkunft im Klaren zu sein. Doch das sind Nebensachen.

Der Stil des klassischen Dramas hat namentlich der Sprache Grabbes das charakteristische Gepräge verliehen. Der Dramatiker musste notwendig auch hierin den Dramatiker beeinflussen. Von Schiller entlehnt Grabbe Pathos und Rhetorik. Auch die Mittel, die er zur Erreichung dieser Effekte anwendet, sind dieselben wie bei Schiller; so namentlich die rhetorisch wirksame Wiederholung desselben Wortes.

In der ersten Rede Berdoas, noch hinter der Scene. heisst es (Bl. I, 24):

„Verlasst die Schiffe, eh' sie euch verlassen!“

Von dem Neger sagt Gothland (Bl. I, 72):

„Ein kräft'ger Sohn der kräftigen Natur.“

Auf die Anklage Gothlands erwidert der Kanzler (Bl. I, 86)

„Ein Bösewicht hat das gesagt,
Ein Bösewicht hat's ihm geglaubt.“

In der Gerichtsscene tritt Gothland für seinen Zeugen Berdoa mit den Worten ein:

„Ich habe für sein Leben ihm gebürgt,
Mit meinem Leben werd' ich ihn beschützen.

Es liessen sich noch viele andere Beispiele aufführen.

Die entsprechenden Stellen bei Schiller finden wir am

häufigsten in der rhetorisch besonders prächtig ausgestatteten „Braut von Messina".

Isabella wendet sich an Diego (I):

> „Du warst es, treue Seele, der ihn mir
> Dorthin geflüchtet hat auf bess're Tage,
> Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigend."

Andere Stellen sind:

> „Denn nur vom Edeln kann das Edle stammen." (I.)
> „Entsetzt vernehm' ich das Entsetzliche." (III.)

Auch ein Mittel, den allzu eintönigen Fluss des Jambus zu variieren und den Vers der jeweiligen Stimmung der Situation anzupassen, hat Grabbe an den Dramen Schillers gelernt: das Uebergreifen des Satzes von einem Vers in den andern (Enjambement). Da hierbei die Ruhepunkte zurücktreten, so hat der Dichter dadurch ein Mittel in der Hand, um Unruhe, Erwartung und Erregung darzustellen. Auf der anderen Seite dient es auch dazu, das feste Gefüge des Verses zu verhüllen, wenn sich der Inhalt der Prosa nähert. Grabbe wendet dies Mittel sehr bewusst an; ja um seine Absicht recht deutlich zu machen, kürzt er den Vers lieber um einen Fuss, oder trennt auch wohl ein zusammengesetzes Wort, wodurch allerdings mehr das Auge als das Ohr seinen Zweck errät.

Wir finden dies Mittel angewendet in der Scene, wo Gothland zum erstenmale an seinem Bruder Friedrich zu zweifeln beginnt. Seine Phantasie sucht da mit reissender Schnelligkeit alles Böse zusammen, alle einzelnen Momente jagen an seinem fieberhaft erregten Geiste vorüber, bis ihm plötzlich das Entsetzliche zur Gewissheit wird (Bl. I, 56).

Ein Beispiel für die andere Verwendung ist die Erzählung des finnischen Hauptmannes, der dem letzten Kampfe zwischen Gothland und Berdoa zusieht (Bl. I, 301). —

Schiller verfolgt nach seiner ganzen idealistischen Auffassung des Dramas stets die Tendenz, das Gespräch über den Rahmen der Situation zu erweitern und aus Rede und Gegenrede gehaltvolle, gedankenreiche Sinnsprüche zu formen. Obwohl dies der realistischen Natur Grabbes eigentlich nicht entspricht, so ist er doch auch hierin häufiger seinem Meister gefolgt.

Wenn Gothland z. B. sein Recht von dem Könige fordert, so gebraucht er nicht in seiner Anrede den Singularis, sondern durch die Einführung der Mehrzahl macht er seine Worte allgemeingiltig (Bl. I, 89):

„Ihr Könige seid die
Gewaffneten Erklärer des Gesetzes."

Ein besonders gern angewandtes Mittel, einen Ausspruch zu generalisieren, ist die Verwendung des direkten Artikels; so in dem Ausspruch Gothlands (Bl. I, 42):

„. . . . Selig, selig, wer
Den Freund gefunden; nie wallt er einsam auf
Des Lebens Pfaden; zwiefach Leben ward
Sein schönes Loos!"

Auch inhaltlich haben die bekannten Worte Wallensteins diese Stelle beeinflusst:

„Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erst erschafft, der's teilend mehrt."

Ebenso erinnern die Worte im Munde Berdoas (Bl. I, 222):

„Der Freche wird geliebt."

und (Bl. I, 144):

„Der Tapfre lebt am längsten!"

an Schillersche Aussprüche, die längst zu allgemein bekannten Sentenzen geworden sind. Am nächsten steht ihnen die Stelle im „Tell" (I, 3):

„Der Starke ist am mächtigsten allein."

Grabbes Bildersprache ist fast ausschliesslich von Schiller beeinflusst. So suchen beide Dichter ein Objekt dadurch bildlich zu veranschaulichen, dass sie an einem ähnlichen Objekte aus einem anderen Zusammenhange exemplifizieren. Grabbes Umschreibungen für den König der Tiere sind hier heranzuziehen. Er nennt ihn „Komet der Wüste" (Bl. I, 174) oder „Charybde der Wüste" (Bl. I, 70). Gerade die letzte Bezeichnung beweist schlagend, dass wir in „des Meeres Hyäne" das Muster für die weit hergeholten Vergleiche zu suchen haben.

Auch das hat Grabbe von Schiller entlehnt, dass er abstrakte, transcendentale Dinge durch Beifügung sichtbarer Objekte der realen Sphäre näher zu rücken und dadurch anschaulicher zu machen sucht. Dem Schillerschen „Strand

des Lebens“ (in den „Künstlern“) entspricht das Grabbesche „Strand der Hölle“ (Bl. I, 129).

Andere Bilder sind direkt von Grabbe übernommen worden. Das prächtige Bild in der Rede des sterbenden Talbot (Jungfrau, III, 6):

„. . . . wenn du dem tollen Ross
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden . . . .“

kehrt bei Grabbe wieder (Bl. I, 131):

„. . . (Das Schicksal) schleppet, wie
Der Reiter an des Pferdes Schweife den
Gefang'nen mit sich fortreisst,
Das Weltall hinterdrein.“

Vielleicht ist die Grabbesche Fassung das Vorbild für das bekannte Gedicht seines Landsmannes Freiligrath geworden, der in dem Bilde der Frankenkönigin Brunhild darstellt, wie einst die sündige Erde am Schweife eines Kometen zu Tode geschleift wird.

Andere Parallelstellen sind:

Schiller (Jungfrau, Prolog, 3):

„Herab vom Himmel reisst sie seinen Ruhm,
Den er hoch an den Sternen aufgehangen.“

Grabbe (Bl. I, 137):

„Des Ruhmes Kränze, welche funkelnd an
Den Sternen hangen.“

Schiller (Tell, II, 2):

„Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel,
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräusserlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst —“

Grabbe (Bl. I, 103):

„So appellier' ich laut und feierlich
An euch, ihr ewigen Gesetze,
Auf die die Welt gegründet ist, die ihr
Mit Feuerzügen flammet, welche kein
Vorübersausendes Jahrtausend ausweht —
— — — — — — — — — — —
Drum greif' ich kühn zu euch, Unsterbliche!“

Einige Stellen des Grabbeschen Dramas sind direkte Re-

miniscenzen an „geflügelte Worte“ aus Schillerschen Dramen. Sie sollen hier nur Erwähnung finden, weil sie charakteristisch sind für die Art und Weise Grabbes zu arbeiten, der eben aufschrieb, was ihm gerade durch den Kopf ging, und sich späterhin durchaus nicht bemühte, irgendwelche Anklänge zu beseitigen.

Derartige Reminiscenzen sind:

„Daran erkenne ich die Finnen!“ (Bl. I, 41.)
„Du hast's erreicht, Berdoa.“ (Bl. I, 297.)
„Ist dir auch wirklich wohl?“ (Bl. I, 247.)

Die entsprechenden Schillerschen Worte braucht man gar nicht daneben zu setzen.

Ebenso klar ist es, dass Grabbe bei den Worten (Bl. I, 52):

„Dann selig all ihr Millionen, die
Ihr unterm Sternenzelte wandelt!“

an das „Lied an die Freude“ gedacht hat.

Ausserdem kann man beobachten, dass Grabbe manchmal, wo eine ähnliche Situation vorliegt, indem er blindlings seiner Erinnerung folgt, etwas aus den Werken anderer Dichter herübernimmt, das gar nicht in seinen Zusammenhang passt. Der grosse Monolog Gothlands nach der Erkenntnis seines Irrtums klingt an die Worte Wallensteins an nach der Nachricht von der Gefangennahme Sesinas.

Nachdem Grabbe mit einer Reminiscenz an Bürgers Lenore: „Hin ist hin! geschehen ist geschehen [1])“ begonnen, heisst es (Bl. I, 128):

„.... ich bin einmal
Ein ungerechter Brudermörder worden,
Und werd' es bleiben müssen, was ich auch
Beginne.“

Die Worte bei Schiller lauten (Wallensteins Tod, I, 3):

„Und mag ich handeln, wie ich will, ich werde
Ein Landsverräter ihnen sein und bleiben ...“

Das entscheidende Wort ist „bleiben“. Es ist undenkbar, dass Grabbe dies Wort in seinen Vers eingefügt hätte, wenn ihm nicht der Klang der Schillerschen Verse im Ohr gelegen hätte. Wallenstein kann von sich sagen: ich werde

[1]) Man braucht nur für „geschehen“ „verloren“ einzusetzen, so erhält man den Anfang der neunten Strophe der Ballade.

es bleiben müssen. Er hat bis jetzt die That noch nicht begangen, er hat nur unter dem Verdachte zu leiden, und seine Furcht richtet sich darauf, dass dieser Verdacht nie wieder von ihm weichen werde. Ganz anders steht es mit Gothland. Er hat soeben seinen Bruder erschlagen; dass man aber, wenn man einmal ein Brudermörder geworden ist, es auch bleiben muss, ist selbstverständlich. Vor der That ist eine solche Reflexion vollkommen verständlich, nach der That sinnlos.

Auf das Vorbild Schillers sind auch die häufigen Anspielungen auf die Antike bei Grabbe zurückzuführen. Zwar könnte hier auch Shakespeare direkt auf ihn eingewirkt haben, doch ist das nicht wahrscheinlich. Shakespeares Gestalten sind echte Renaissancemenschen, die naiv auch bei den antiken Göttern schwören; die Grabbeschen sowohl wie die Schillerschen Personen prunken nur mit ihrer Gelehrsamkeit, indem sie meistens an der Antike exemplifizieren. In diesem Sinne werden bei Grabbe Achilles (Bl. I, 46), Orestes (91), Medea (304) erwähnt. Bei Grabbe wirken diese Namen bei dem nordischen Kolorit noch besonders auffallend; im übrigen ist der emporgekommene irische Trossknecht, der von „dem heil'gen Herd der Laren“ spricht, ebenso fragwürdig wie der Mohr, der den Unterschied zwischen Nero und Sokrates erläutert.

Eine einzige sichtbare Reminiscenz an Goethe findet man in dem ganzen, grossen Stücke. Erik bezeichnet einmal die Krone als eine goldene Last (Bl. I, 139). Goethe gebraucht in der Ballade „Der Sänger“ denselben Ausdruck für eine Gnadenkette.

An Lessing (Emilia Galotti) erinnern die Worte Cäcilias (Bl. I, 217):

„. . . . Wer hält die Löwin ab,
Wenn sie zu ihren Jungen stürmt?“

Ferner hat die Romantik mit ihrer Bereicherung der Stilformen deutlich auf die Sprache des jungen Grabbe eingewirkt. Da er aber auf die formalistische Seite der Poesie überhaupt sehr wenig Gewicht legt, so ist es auch hier bei Ansätzen und allgemeinen Tendenzen geblieben. Dem Vor-

gange der Romantik ist es zuzuschreiben, dass Grabbe dem Reime weit mehr Spielraum gewährt, als für ein Drama, das mit so starken realistischen Effekten arbeitet, geeignet erscheint. Zwar hat auch schon Schiller den sparsamen Schlussreim Shakespeares erweitert und, wo es die Stimmung verlangt, eine Scene in reicherer lyrischer Klangfülle austönen lassen; aber Grabbe geht noch weiter. Bei ihm tritt häufig der Reim mitten in der Scene ein und breitet sich auch über den Dialog aus, z. B. in der Versöhnungsscene zwischen Gothland und Berdoa (Bl. I, 72). Am deutlichsten ist jedoch dieser Einfluss in der Scene, die in der Hütte im Kiölgebirge spielt, welche auch inhaltlich von der romantischen Schicksalstragödie abhängig ist. Hier wird die grosse dramatische Spannung dadurch, dass bei den abgebrochenen Reden, die meist nur einen Vers ausfüllen, jeder Reim den folgenden bereits ahnen lässt, entschieden beeinträchtigt. Gelegentlich führt diese Bevorzugung des Reimes zur gänzlichen Auflösung des Verses. Meistens treten freie Rhythmen ein, manchmal auch der Trochäus. Hier und dort zeigen sich auch bei Grabbe Anfänge zur Strophenbildung im Dialoge.

An den einzigen wirklichen Dramatiker der romantischen Richtung, Heinrich von Kleist, klingen einige Stellen in Grabbes Drama unmittelbar an.

Vielleicht ist es nur ein Zufall, dass sowohl im „Prinzen von Homburg“ (I, 1) wie im „Gothland“ (Bl. I, 75) der altertümliche Ausdruck „Rüstsaal“ vorkommt; auffallend ist es nur dadurch, dass es sonst nicht in Grabbes Art liegt, durch Archaismen dem Zeitbilde, das er entrollt, etwas Farbe zu verleihen.

Ganz deutlich aber ist Kleists Einfluss in folgender Stelle:

Gothland (Bl. I, 134):

— Ha, Sonne, könnt'
Ich dich einmal bei deinem Strahlenhaare packen
Am Felsen wollt' ich dein Gehirn zerschmettern,
Und dich, was Schmerz heisst, fühlen lassen!

Kleist (Penthesilea, 8):

Penthesilea:

Bei seinen gold'nen Flammenhaaren zög' ich
Zu mir hernieder ihn.

Prothoe:

Wen?

Penthesilea:

Helios,
Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!

Kleists Penthesilea wendet sich an die menschliche Verkörperung, an den Sonnengott. Deshalb ist es natürlich, dass sie von den Flammenhaaren spricht. Diese Personifikation muss Grabbe entfallen sein: wir spüren nur noch ihre Nachwirkung. Da Grabbes Gothland aber thatsächlich nur den lichtspendenden Himmelskörper apostrophiert, dem er aber trotzdem ein Gehirn zuerteilt, so wird das Ganze unklar und schwülstig.

Völlig unselbständig ist Grabbe in rein lyrischen Partien. Weder Inhalt noch Form schöpft er aus Eigenem.

Entweder verwendet er romantische Stimmungen mit allen charakteristischen Merkmalen romantischer Lyrik, z. B. in dem Fluche, den der König gegen Gothland schleudert (Bl. I, 114):

„Wenn des Waldes Blätter rauschen,
Donn're ihm sein Blutgericht;
In den Klüften soll er lauschen,
Wie die Eule scheue er das Licht!"

Oder er nähert sich dem Tone des Volksliedes:

„Es stehet ein Fischer am Ostseestrand — Hoho!
Hat Felsennetze ausgespannt — Hoho!"

u. s. w. (Bl. I, 163).

Die Einleitung mit dem Impersonale, die weitgegriffene örtliche Bestimmung „Am Ostseestrand", schliesslich der Refrain „Hoho" — das sind typische Erscheinungen in der volkstümlichen Poesie.

Ganz besonders viele Reminiscenzen enthält die Trinkscene im Zelte Berdoas (Bl. I, 233 ff.). Sie beginnt mit einem kurzen Spruch, der eine Aufmunterung zum Trinken enthält:

„Thoren meinen, Sünde wär' es, froh zu sein!
Der Sonne roter Sohn soll leben,
Der edle feuervolle Wein!"

Die poetische Verbindung des Weines mit der Sonne ist nicht neu; wir finden sie bereits in dem Liede Bürgers:

„Auf grünen Bergen wird geboren
Der Gott, der uns die Freude bringt;
Die Sonne hat ihn sich erkoren,
Dass sie mit Feuer ihn durchdringt.“

Am bezeichnendsten ist das Schlachtlied:

„Schon blutet am Himmel das Morgenrot!
Empor vom Schlafe, ihr Braven!
Erwachet, Soldaten! nicht Schlafen thut not!
Gar mancher wird heut' noch entschlafen!“

Grabbe beginnt mit derselben Morgenstimmung wie fast alle Reiterlieder der deutschen Poesie. Die Form ist dem bekannten Schillerschen „Wohlauf, Kameraden!“ genau nachgebildet. Es ist dasselbe anapästische Marschtempo mit der gleichen Stellung der männlichen und weiblichen Reime: man könnte das Lied nach derselben Melodie singen. Die spitzfindige Gegenüberstellung von „schlafen“ und „entschlafen“ ist Grabbes Eigentum.

Dann löst sich eine Stimme von den anderen los:

„Dort steht der Feind im Sonnenglanze,
In blinkend Stahl gehüllt!“

Das erinnert an Schillers Ballade „Die Schlacht“:

„Prächtig im glühenden Morgenrot
Was blitzt dort her vom Gebirge?
Seht ihr des Feindes Fahnen weh'n? —“

Dann folgt ein Wechselgesang.

Eine Stimme:

„Bruder, willst du mich ermorden?
Ich bin dein Bruder — schone, schone mich!“

Eine andere Stimme:

„Stirb! mein Feind bist du geworden,
Denn du folgst jenen Fahnen, diesen ich!“

Das ist nichts weiter als eine Variation der Worte des ersten Kürassiers in „Wallensteins Lager“:

„'s ist hier just, wie's beim Einhauen geht:
Die Pferde schnauben und setzen an;
Liege, wer will, mitten in der Bahn,
Sei's mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
Zerriss' mir die Seele sein Jammerton,
Ueber seinen Leib muss ich jagen,
Kann ihn nicht sachte bei Seite tragen.“

Dann kehrt das gemeinsame Lied wieder zu dem Schillerschen Reiterliede zurück:

„In des Gefechtes Wut und Graus
Ist wahre Freiheit und Gleichheit zu Haus!
Dort darf man jede Pflicht verachten . . .“
u. s. w.

Erst im Jahre 1827 trat die Tragödie vor die Oeffentlichkeit. Der Beifall, den sie beim Publikum fand, war sehr gross. Einer künstlerisch überreizten Zeit gefielen diese gewaltigen Seltsamkeiten, die in ihrer grotesken Wildheit wirkungsvoll von der allgemeinen Weichlichkeit abstachen. Man wärmte sich an der vermeintlichen Glut, die in Wirklichkeit nur der Wiederschein vom Lichte anderer Sonnen war. Dazu waren noch Dichter und Verleger eifrig bemüht, die Kritik günstig zu stimmen[1]). Landsleute und litterarische Freunde des Dichters griffen zur Feder; auch manche der kritischen Grössen jener Zeit liess sich herbei, ein günstiges, anerkennendes Wörtchen zu sprechen, da man bei dem Verfasser auf Gegenseitigkeit rechnen konnte. Die einzelnen Urteile erheben sich nicht über das Niveau der Tageskritik, sie sind charakteristische Beweise, wie man in jenen Tagen den Dingen nicht auf den Grund ging, sondern mit schönklingenden Phrasen und vielem Abstrakten genug gethan zu haben glaubte. Pustkuchen leistete sich das Ausgezeichnete, die Idee des Stückes für „eine echt, ja unterscheidend christliche“ zu halten[2]). Die fruchtbarsten Gedanken über das Drama in der ganzen zeitgenössischen Kritik findet man in dem Briefe von Ludwig Tieck, den Grabbe als Einleitung veröffentlichte; leider sind sie infolge der Briefform zu kurz und zu allgemein ausgesprochen.

Da sich das Stück die Bühnen nicht eroberte, trat es, wie alle Dramen Grabbes, schnell in den Hintergrund. Auch die Kritiker, die es schon als ein historisches betrachten, sind

---

[1]) Vgl. Briefe an Kettembeil (Bd. IV, 373 ff.).

[2]) „Westfalia“ 5. Januar 1828 — der erste Teil der Kritik, von Grabbe abgeschrieben für seinen Verleger, in den Briefen veröffentlicht (Bl. IV, 422).

ihm nicht gerecht geworden. Gottschall und Blumenthal wurden schon erwähnt; Goedekes Kritik ist schroff absprechend, ohne dass sein sehr subjektiv gefärbtes Urteil genügend begründet wäre. Heinrich Laube sagt von dem Stück: „Das wildeste von Grabbes Dramen, der »Herzog von Gothland«, wäre am ersten noch herzurichten"[1]). Ein Ausspruch, durch den Laube sich selbst besser charakterisiert als das Drama. Eine Häufung der widersprechendsten Effekte wird nie und nimmer eine Tragödie. Eine Theaterbearbeitung von Rudolf Bunge liegt vor.

„Herzog Theodor von Gothland" ist zwar ein Jugendwerk; aber es zeigt nicht das frische Ueberströmen einer ungebärdigen naiven Jugendkraft, sondern es ist geklügelt, zusammengetragen, bizarr erdacht, um jugendlich zu erscheinen. Es ist vielleicht das unnaivste Jugendwerk der deutschen Litteratur. Der ästhetisch feinfühlige Mensch kann es daher nur mit denselben geteilten Empfindungen betrachten, die man einer pittoresken, aber künstlichen Ruine entgegenbringt. Bei aller Anerkennung des Talentes muss man doch zugestehen, dass sich Grabbe durch dieses Erstlingswerk mit derselben gespreizten, unnatürlichen Pose in die Litteratur einführte, die er auch im Leben zur Schau trug.

Als das Stück im Druck erschien, konnte der Dichter in seiner Vorrede bereits die Wandlung betonen, die seine Persönlichkeit inzwischen gemacht hatte. Er hatte begonnen, sich ernstlich mit der Geschichte zu beschäftigen. Auf dem Gebiete des historischen Dramas, wo durch vorgezeichnete Situationen und klar ausgeprägte Charaktere sein wilder, ungezügelter Schaffensdrang eingedämmt war, sollte er dann sein Bestes leisten.

[1]) Wiener Stadttheater S. 139.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

IX.

Laurence Sterne
und
C. M. Wieland.

Von

Dr. Carl August Behmer.

München 1899.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Abhandlung will nichts sein als ein kleiner Beitrag zur Erforschung fremder Einflüsse auf Christoph Martin Wielands Dichtungen und verdankt ihre Entstehung einer Anregung des Herrn Professors Dr. Franz Muncker in seinem Kolleg über die deutsche Litteratur des XVIII. Jahrhunderts. Zu Grunde liegen dieser Abhandlung, soweit im Einzelnen nichts anderes angegeben ist, folgende Texte: Tristram Shandy by Rev. Laurence Sterne (Tauchnitz Edition, Vol. 153), A Sentimental Journey etc. by Laurence Sterne (Tauchnitz Edition, Vol. 544), C. M. Wielands Werke in der Editio princeps (daher die späteren sämtlich im „Teutschen Merkur“). Zur Aushülfe diente die Ausgabe: Wielands Werke. Berlin. Gustav Hempel.

Für mannigfache Förderung bei meiner Arbeit bin ich Herrn Professor Dr. Franz Muncker zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Inhalt.

1.

Laurence Sterne.

Den Engländern, die uns auf vielen Gebieten der neueren Litteratur den Weg gewiesen haben, gebührt auch das Verdienst, den bürgerlichen oder Familienroman begründet zu haben. Dieses Verdienst ist um so höher anzuschlagen, als wir in ihm mit Vischer[1]) die „eigentlich normale Species“ des Romanes zu sehen haben.

Die Schilderung äusserer Erlebnisse und Abenteuer ist Sache des Epos. Vom Roman verlangen wir, dass er uns die Wirkung äusserer Begebenheiten auf das Innere des Menschen aufzeigt. Er ist vor allem Seelengemälde. In ihm sollen, wie Goethe es einmal im „Wilhelm Meister“ ausdrückt, vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden.

Den Begriff des Romanes in diesem engeren Sinne gefasst, können wir seine Geschichte überhaupt mit dem englischen Familienromane beginnen.

Weder die aus den Rittergedichten hervorgegangenen Amadisromane noch die älteren aristokratischen Romane, die namentlich in Frankreich unter dem Einflusse der Mlle. de Scudéry und de la Calprenèdes zur Blüte gelangten, ja selbst nicht einmal die spanischen Schelmenromane waren Romane in unserem heutigen Sinne. Die Romane aus dem Hofleben und die aus ihnen hervorgegangenen Schäferromane hatten allerdings durch ihre Unnatur den Gegensatz des Volksromanes mit seinem abenteuernden Gesindel von Räubern, Studenten, Handwerksburschen, Musikanten herausgefordert. Allein auch bei ihnen kann — mit Ausnahme unseres „Simplicissimus“ — von einer Charakterzeichnung, die wir heute als die Hauptaufgabe

[1]) Aesthetik, III. 1313.

eines Romanes betrachten, nicht die Rede sein. Das Hauptgewicht des Interesses ruht lediglich auf den äusseren Ereignissen. Die Schuld hierfür lag weniger in den Individualitäten der einzelnen Schriftsteller als vielmehr in dem Milieu, aus dem sie emporgewachsen. Weder in den unteren Volksklassen noch in den durch das Zeremoniell zur Unnatur erzogenen Hofkreisen war die rechte Sphäre für ein innerliches Leben. Dieses gehörte damals vorwiegend den bürgerlichen Klassen; hier am Herd der Familie fanden sich Gemüter zusammen, die die unverdorbene Natur des Volkes mit einem feineren Empfindungsleben vereinigten.[1]) Aber noch waren diese Kreise der Romanlitteratur ferngeblieben. Solange man in Frankreich und England nur für die Hofgesellschaft schrieb — die deutsche las ohnehin nur ausländische Litteratur —, war ein bürgerlicher Familienroman unmöglich. Inzwischen hatte sich in England, der Heimat aller freiheitlichen Entwickelung, seit der Revolution von 1688 auch der Mittelstand allmählich zu einer Machtstellung emporgerungen. Hier in England, wo der sogenannte Roman wie in anderen Ländern die Entwickelung vom Ritterroman zum Schäfer- und endlich Reiseroman (Robinson Crusoe) durchgemacht hatte, war allmählich auch der Boden für den Familienroman geebnet worden, seitdem Männer wie Steele und Addison mit ihren moralischen Zeitschriften die bürgerlichen Stände zu erziehen begonnen hatten. Wie Lillo das bürgerliche moralisierende Schauspiel, so erschuf Richardson den bürgerlichen moralisierenden Roman. Aber beide wären undenkbar ohne die vorbereitende erzieherische Thätigkeit der Steele und Addison.

Richardson stand den Hof- und Adelskreisen fern; er war kein Gelehrter, sondern ein schlichter Buchhändler von nicht einmal hervorragender Bildung. Aber er war ein Charakter. Er war bereits 51 Jahre alt, als er seinen ersten Roman herausgab. Der Erfolg dieser „Pamela“ und der beiden ihr folgenden Werke, der „Clarissa Harlowe“ und des „Sir Charles Grandison“ war ein ungeheurer; nicht nur in England, auch auf dem Kontinent wie ein neues Evangelium aufge-

[1]) Vgl. Vischer, Aesthetik, III, 1314.

nommen, eroberten sich diese Romane bald die ganze gebildete Welt. Neu war an ihnen nicht nur das bürgerliche Milieu, sondern vor allem die ausserordentlich scharfe anatomische Charakterzergliederung. Freilich war diese bis zur Pedanterie übertrieben, ohne dass Richardson bei allen trefflichen Einzelbeobachtungen die Fähigkeit gehabt hätte, ein scharf umrissenes Charakterbild zu zeichnen. Hieran hinderte ihn schon der Umstand, dass nicht freier künstlerischer Instinkt, sondern bewusst moralische Tendenz seine Feder führte. So wurden seine Personen zu moralischen Gliederpuppen, statt zu warmen, atmenden Abbildern des Lebens. Er schuf, wie Walter Scott es ausdrückt, „fehlerfreie Ungeheuer, wie sie die Welt nie gesehen", und stellte diesen dann einen Ausbund aller Lasterhaftigkeit und Verworfenheit entgegen, der zum warnenden Exempel für die brave Christenheit dem Untergange geweiht wurde.

Die Naivität, mit der die Moral in diesen Romanen arbeitet, hat Thackeray köstlich persifliert in der Geschichte vom ungezogenen Tom und artigen Jack, von denen der eine seine Prügel, der andere Pflaumenkuchen erhält.

In England erkannte man die Mängel dieser Romane bald; und, während auf dem Kontinent Männer wie Klopstock, Wieland, Rousseau, Goethe [1]) den Verfasser der „Pamela" noch vergötterten, erhoben sich hier innerhalb eines Jahrzehnts zwei Männer, die die Fehler Richardsons köstlich parodierten und damit zugleich den englischen komischen Roman begründeten: Fielding und Smollet. Nach einigen Jahren gesellte sich zu ihnen als Dritter im Bunde Laurence Sterne.

Sternes Ruhm beruht hauptsächlich auf zwei Werken, „The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman" und „A Sentimental Journey through France and Italy". Das erste erschien in den Jahren 1759 – 1767, in langsamer Folge der einzelnen Bücher; von dem anderen, im Jahre 1767 entstandenen, konnte der Dichter nur noch zwei Bücher veröffentlichen. Zwei weitere Bücher wurden nach seinem am 18. März 1768 erfolgten Tode durch einen Freund [2])

[1]) Vgl. Erich Schmidt: Richardson, Rousseau, Goethe.

[2]) John Hall Stevenson (in Sternes Romanen oft als Eugenius apostrophiert).

nicht ohne eigene Zuthaten herausgegeben. Beide Romane blieben Fragmente. Ausserdem haben wir von Sterne noch seine Predigten, den „Koran" und zahlreiche Briefe an seine Freunde, an „Eliza",[1]) an seine spätere Frau und an seine Tochter Lydia.

Das Verhältnis Sternes zu seinen Vorgängern, Fielding und Smollet, hat Johannes Scherr treffend charakterisiert, wenn er bei Fielding den passend angebrachten Witz und Spott, bei Smollet die drastische Komik rühmt und dann dem humoristischen Realismus dieser beiden Männer den idealistischen Humor Sternes gegenüberstellt.[2]) Denn nicht nur durch seinen Idealismus unterscheidet sich Sterne von seinen Vorgängern, auch das Wesen seines Humors ist ein ganz anderes. Bei jenen ist der Humor nur eine zufällige Zuthat zu ihren Sitten- und Seelengemälden, bei Sterne ist er der Kern des Ganzen, das Thema seiner Romane. Ausserdem erhält der Humor bei ihm einen wesentlich anderen Charakter als bei seinen Vorgängern. Er verbindet mit dem Humor die Sentimentalität und wird dadurch epochemachend für die ganze Weltlitteratur.

In keiner Kulturepoche ist die Empfindsamkeit, die übertriebene Gefühlsschwärmerei so stark entwickelt gewesen als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Man schwelgte damals förmlich in Wehmut und Thränen. Diese charakteristische Gemütsbildung jener Zeit ist der Rückschlag gegen die Gefühlsarmut der ihr vorausgehenden Epoche. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die Umgangsformen nicht nach dem natürlichen Gefühl und Herzensbedürfnis, sondern rein verstandesmässig „wie nach einem Komplimentierbuch"[3]) geregelt, alle Sympathiegefühle waren durch ein kaltes Zeremoniell erstickt. Durch das Wiedererwachen des religiösen Gefühls (im Pietismus) wurde auch das Mitgefühl wieder zum Leben gerufen und zwar zunächst im Verhältnis zwischen Mann und Weib, wo die natürliche

[1]) Gattin des Rechtskonsulenten Daniel Draper in Bombay.
[2]) Allgemeine Geschichte der Litteratur, 8. Auflage (1887), II, 65.
[3]) Ernst Elster, Prinzipien der Litteraturwissenschaft, S. 174.

Auffassung der Liebe wieder zu ihrem Rechte kam. Waren doch in jener vorausgehenden Epoche Liebesheiraten so unbekannt gewesen, dass nicht nur die Eltern über die Hand der Töchter verfügten, sondern auch die jungen Männer die Wahl durch Eltern oder Freunde treffen liessen. Und nicht nur in das Leben, auch in die Dichtung führte die Empfindsamkeitsepoche die Liebe zurück, ja die ihr folgende Sturm- und Drangzeit scheute sich nicht, an der heiligen Konstitution der Ehe zu rütteln, um dem Gefühl zur ausschliesslichen Herrschaft zu verhelfen. Und wie im Verhältnis zwischen Mann und Weib, so kam auch bei anderen persönlichen Beziehungen verschiedener Individuen die Stimme des Herzens immer mehr zur Geltung, mochten diese nun durch Bande des Blutes mit einander verknüpft sein oder aus reiner Neigung einen Bund der Freundschaft geschlossen haben.

Leider überschritt diese an sich heilsame psychologische Bewegung gar bald jegliches Mass und Ziel und artete in die übertriebenste Rührseligkeit aus. Alles Selbstgefühl und alles Selbstbewusstsein wurde in der Brust der Menschen vom Mitgefühl überwuchert und erstickt.

Es ist gewiss kein Zufall, dass ungefähr in diese Zeit das Wiedererwachen des Natursinns bei der Menge fällt. Das übertriebene Mitgefühl führte die Menschen dazu, auch der umgebenden Natur ein menschliches Gefühlsleben zu substituieren. James Thomson, der der kalten formvollendeten Weltmannspoesie Popes die Naturpoesie gegenüberstellte und die Kunst, statt auf die Konvention, auf die ewigschöne Natur gründete, war mit seiner elegischen Naturschilderung der Jahreszeiten ein Vorläufer und Bahnbrecher für diese Auffassung der Natur. Unter Thomsons Nachfolgern wäre in erster Linie etwa noch Thomas Gray, der Verfasser der Elegie auf einen Dorfkirchhof zu nennen.

Diese überschwängliche Empfindsamkeit erreichte in Sternes „Empfindsamer Reise“ ihren Höhepunkt und beherrschte in der Folge eine Zeit lang die gebildeten Kreise ganz Europas. Sie ist uns jetzt am Ende des 19. Jahrhunderts fremd geworden. Aber man hat vielleicht nicht ganz mit Unrecht darauf hingewiesen, dass sie schon bei Sterne zuweilen etwas

Gekünsteltes an sich habe. Man hat ihm im besonderen vorgeworfen, dass er keinen Sinn für die Schönheiten der Natur und kein Verständnis für das Empfindungsleben der Frauenseele habe, und hat ihm damit zwei Grundpfeiler des modernen Gefühlslebens abgesprochen. Man ist mit diesem Urteil zum mindesten weit über das Ziel hinausgeschossen. Zwar sind Naturschilderungen im „Tristram Shandy“ selten und auch die in diesem Romane auftretenden Frauen wie Mrs. Shandy und Witwe Wadman spielen recht klägliche Rollen. Aber ganz anders steht es schon in der „Empfindsamen Reise“! Bei seiner Fahrt durch das südliche Frankreich gibt er uns wiederholt farbenprächtige Schilderungen der ihm ungewohnten sonnenverklärten Landschaft. Vor allem in der ihrer Schönheit wegen berühmten und oft citierten Stelle des „Sentimental Journey“ (S. 40): „I pity the man who can travel from Dan to Beerseba, and cry, 'Tis all barren“ u. s. w., die mit so warmen und gefühlvollen Worten der „lieblichen Myrte“ und der „melancholischen Cypresse“ menschliches Empfindungsleben verleiht,[1]) zeigt sich unleugbar ein echter und lauterer Sinn für die Natur. Auch den ihm auf seiner sentimentalen Reise begegnenden Frauen und Mädchen erweist Yorick mehr als blosse Galanterie; in seinem Benehmen ihnen gegenüber, aber auch in der feinfühligen Charakterisierung dieser Gestalten beweist Sterne ein unzweifelhaftes Verständnis für das weibliche Gemüt mit seinen Vorzügen und Schwächen. Noch mehr zeigt sich dies in seinen Briefen, die er sicherlich geschrieben hat, ohne auch nur an die Möglichkeit einer späteren Veröffentlichung zu denken. Sein überschwänglicher Briefwechsel mit seiner Braut, die hierin oft von den Liebenden genannte „sonnenvergoldete Hütte“, die er damals „am Fusse eines romantischen Hügels“ in der Nähe Yorks bewohnte, beweisen, dass Sterne in den frühesten Zeiten seines Mannesalters sehr wohl Sinn für Naturschönheit und Frauengemüt besass. Wollten wir diesen Briefen an seine erste Jugendliebe, seine nachmalige Frau, eben wegen der Jugend des

[1]) Eduard Engel sieht bei Sterne einen „unverkennbar echten Hang zur Natur im weitesten Sinne“ und sagt (Geschichte der englischen Litteratur, S. 365): „In Sterne lebt ein Stück Weltseele“.

Schreibers für die spätere Zeit keine Beweiskraft zugestehen, so stellen die „Briefe Yoricks an Eliza“ es völlig ausser jedem Zweifel, dass Sterne fähig war, das reine und zarte Empfinden der Frauenseele zu verstehen und zu würdigen. Wenn trotzdem dieses Gefühl bei Sterne während der 8 Jahre, in denen er am „Tristram Shandy“ schrieb, schlummerte, so erklärt sich dies aus den damaligen äusseren Lebensumständen des Humoristen. Seine unglückliche Ehe, sein vorwiegend hierdurch veranlasster regelmässiger Verkehr auf dem „Crazy Castle“, endlich die frivole Gesellschaft, in die er regelmässig in London und später auch in Paris geriet, waren wohl im stande, Verehrung und Bewunderung für weibliche Tugend und Charaktervorzüge zeitweilig einzuschläfern.

Dass in seinen Romanen verhältnismässig wenig von weiblichen Tugenden und Vorzügen die Rede ist, erklärt sich ausserdem noch aus seinem komischen Talente, das für die Schwächen der Menschen ein schärferes Auge besass als für ihre Vorzüge. Ueberdies hatte Sterne, wie die meisten komischen Schriftsteller, eine ganz besondere Vorliebe für Männer gesetzten Alters, da zweifellos alle Sonderbarkeiten des Charakters sich an diesen schärfer und origineller zeigen als an irgendwelchen anderen Personen.

Es bleibt mir noch übrig, die beiden Romane Sternes im einzelnen zu betrachten. Im „Tristram Shandy“ erfahren wir vom Helden selbst nicht viel mehr als die Geschichte seiner Zeugung und seiner Geburt — erst im 3. Buche wird er geboren, im 6. bekommt er die ersten Hosen —; um so genauer aber lernen wir die Familie des Knaben und deren Freundeskreis kennen.

Die wenigen Personen des Romans weiss Sterne so meisterhaft zu zeichnen, dass wir glauben, die ganze Menschheit mit all ihren Schwächen und Thorheiten zu sehen. Namentlich hier, in der Charakterisierung der Personen, zeigt sich der Idealismus des Sternischen Humors, von dem wir oben mit Scherr sprachen. Seine Personen sind zwar jede für sich lebenswahr, aber auch zugleich typisch für eine ganze Menschenklasse.

So macht Sterne mit den Feldzügen Onkel Tobys nicht

etwa nur den Onkel Toby oder Ludwig XIV. lächerlich, sondern sie sind eine Allegorie aller menschlichen Liebhabereien und Steckenpferdchen. Desgleichen ist Walter Shandy, der Vater, so sehr er porträtiert erscheint, nur der typische Vertreter aller gelehrten und philosophischen Pedanterie, Trim bei allen herzgewinnenden persönlichen Eigenschaften doch nur der Typus eines Dieners, der in allem das Spiegelbild seines Herrn zeigt. So sind alle Figuren Sternes von Dr. Slop und Phutatorius bis zur „dicken, dummen Spülmagd" in der Küche der Frau Shandy bei aller Lebensechtheit Typen einer gewissen Sorte von Menschen, wie wir sie alle zur Genüge um uns herum wandeln sehen. Nur Pfarrer Yorick macht in mehr als einer Beziehung davon eine Ausnahme; indessen ist bekanntlich die Zeichnung dieser Person dadurch erschwert worden, dass alle Welt erkannte und laut ausposaunte, dass Sterne sich hier selbst porträtiere.[1]) So ist es begreiflich genug, dass er befangen und in der Zeichnung dieser Person unsicher ward. Sonst gilt von Sterne durchaus das, was Jean Paul von dem eigentlichen Humoristen sagt, dass es für ihn keinen einzelnen Thoren, keine einzelne Thorheit, sondern nur eine tolle Welt gebe. Ja Sterne nimmt die Einzelthorheit gar in Schutz, weil nicht die bürgerliche Thorheit des einzelnen, sondern die allgemein menschliche Thorheit sein Inneres bewegt. Sternes Humor charakterisiert sich ferner als ein Humor der Reflexion, ja er ist der typische Vertreter dieser Art. Denn in beiden Romanen geht diese Reflexion, ja „Reflexion der Reflexion" durch das ganze Buch von der ersten bis zur letzten Seite hindurch. Nicht nur Sterne, der Autor, reflektiert überall und unterbricht beständig seine Erzählung, um seine eigenen Reflexionen dem Leser bekannt zu machen; auch alle seine Personen reflektieren über sich selbst, und gerade hierin, dass eine jede Person durch ihre Selbstreflexion ihren Charakter so meisterhaft zeichnet, besteht die unübertreffliche Kunst Sternes.

Aber nicht nur Humor, auch die übrigen Arten der

---

[1]) Anfangs war auch die Charakterisierung dieser Person vortrefflich; vgl. Tristram Shandy, Kap. X, S. 12—17; Kap. XI, S. 19—20.

Komik, Witz, Satire, Ironie, sind bei Sterne vertreten, wenn auch nicht in dem ausgiebigen Masse wie jener. Jedenfalls ist es ganz falsch, Sterne den echten Humor abzusprechen und ihn vorwiegend als einen Spassmacher und Witzbold hinzustellen, wie es Thackeray thut, wenn er in seinen Vorlesungen über „The English humourists of the eighteenth century“ von ihm sagt: „The man is a great jester, not a great humourist“. Gerade der Humor gibt den Romanen Sternes das eigentliche Gepräge. Und in der That hat sein „Tristram Shandy“ allen wissenschaftlichen Darstellungen des Humors seit Flögels Geschichte des Komischen bis auf den heutigen Tag die Muster und Beispiele geliefert. Man denke nur an Männer wie Jean Paul, Vischer, Lazarus, Lipps. Dass er daneben auch die Geisel der Satire zu schwingen weiss, zeigen uns die Kastanienscene in der würdigen Pfarrerversammlung und die seltsame Entscheidung der Sorbonne über die Taufe ungeborener Kinder ebensosehr wie Figuren nach Art des Dr. Slop, der mit seiner Aufgeblasenheit und Intoleranz nur als Folie für die Bescheidenheit und Herzensgüte Onkel Tobys und Trims dient.

Vor allem aber ist Sterne Meister der Parodie. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dass seine Schriftstellerei überhaupt von einer Parodie Richardsons ausgeht.

Daneben parodiert er in den zahlreichen Philosophemen Shandys, des Vaters, die Zeitphilosophie (Locke), ja man kann seinen „Tristram Shandy“ im weiteren Sinne eine Verspottung des englischen Volkscharakters nennen.

Die Engländer sind das Volk der Empiristen. Sie haben der Welt die grössten Naturforscher gegeben. Sie sind das Volk der Beobachter („Spectator“), aber sie bleiben auch beim Einzelnen stehen. Sie haben keinen Blick für die Einheit in der Mehrheit. Wie sie ihren Empirismus nie zu einem System verarbeitet haben, das Einzelne nicht durch die Idee zusammenzuhalten pflegen, so zeigen ihre Schriftsteller bei grossartigen Einzelbeobachtungen auffallend wenig Blick für das Ganze.

Diese Parodie zeigt sich bei Sterne einmal in der ganzen Komposition seiner Romane. In beiden ist von einer fort-

laufenden Handlung nicht die Rede. Denn wie im „Tristram Shandy“ die Geschichte seiner Zeugung und seiner Geburt — fast das einzige, das wir, wie oben erwähnt, vom Helden erfahren — eigentlich auch nur ganz nebensächlich erzählt wird und nur an die Oberfläche kommt, wenn der Dichter sonst nicht mehr weiter weiss, so haben wir in der „Empfindsamen Reise“ eine lange Reihe idyllischer Bildchen, die aber unter sich in keiner Beziehung stehen, sondern nur äusserlich durch die fortgesetzte Reiseroute aneinandergereiht sind. So ist es denn auch ziemlich belanglos, dass beide Romane nicht zu Ende geführt sind. Die Erfahrung hat gelehrt, dass sie auch so ihren Zweck erfüllt und sich ein dauerndes Leben verdient haben. Diese ganze Kompositionsart ist nun zwar Verspottung Richardsons. Aber auch Sterne ist nicht fähig, ein straffes Kunstwerk zu schaffen: nur weiss er die eigenen Fehler durch Uebertreibung und Selbstbelachen geschickt zu verdecken. Auf demselben Prinzip wie die Komposition beruht auch der Stil.

Der Stil des „Tristram Shandy“ ist unzweifelhaft originell; es ist aber nicht zu leugnen, dass die vom Verfasser wiederholt eingestandene Originalitätshascherei ihn oft zu weit geführt hat. Unzählige, oft schier endlose Abschweifungen erschweren die Lektüre dieses Romans ganz ungemein. Wenn Sterne eingesteht, nicht er regiere seine Feder, sondern seine Feder ihn,[1]) so sind wir in der That oft versucht, ihm dies aufs Wort zu glauben; denn die denkbar grösste Willkür und Regellosigkeit herrscht überall. Er gewinnt allerdings so die erwünschte Möglichkeit, jeder momentanen Laune folgend seinen genialen Witz spielen zu lassen. An die unbedeutendsten Worte, die der Zufall eines Dialogs ihm in den Weg führt, knüpft er lange Abschweifungen,[2]) bald eine endlose Disputation Onkel Tobys über Hornwerke und Fortifikationen, bald eine möglichst abstruse philosophische Betrachtung des alten Shandy. Ja oft genug übernimmt in momentaner Er-

[1]) Tristram Shandy, S. 322. Andere Bemerkungen Sternes über seine Schreibweise: S. 26—27, 81—82 u. s. w.

[2]) Kap. XXI, S. 46 ff.: ein Muster für Sternes bessere Abschweifungen; vgl. auch Kap. XXII, S. 53—54.

mangelung einer geeigneten Person der Autor selbst diese Rolle, wie er denn überhaupt immer und immer wieder mit seinen persönlichen Reflexionen in den Vordergrund tritt. Oft dienen diese abschweifenden Episoden dazu, die Geschichte unvermerkt weiter zu führen, öfter dazu, eine Person zu charakterisieren; gleichwohl bleibt eine ganze Reihe solcher Wildlinge, wie die vom Beschlusse der Sorbonne oder die vom Manne mit der grossen Nase in Strassburg, die keinerlei Existenzberechtigung im Rahmen der Erzählung haben,[1] sondern nur dem Verfasser, der sie in irgend einem alten Buche der Bibliothek des „Crazy Castle" aufgestöbert haben mag, Gelegenheit boten, seinen Lesern Zoten aufzutischen. Ja öfters befremdet geradezu in diesem Romane die Lüsternheit des Autors, wenn ihm auch zugestanden werden muss, dass gerade in den schlüpfrigen Scenen seine wohl unerreichte Satire ihr Höchstes bietet.

Die beiden Mängel des „Tristram Shandy", allzugrosse Weitschweifigkeit und Lüsternheit, sind in der „Empfindsamen Reise" wesentlich gemildert. Zwar haben wir auch hier keine fortlaufende Handlung; wohl aber bietet die fortgesetzte Reise dem Verfasser Gelegenheit, die einzelnen kleinen Geschichten und Erlebnisse in einen, wenn auch nur äusserlichen Zusammenhang zu bringen.

Im Gegensatz zu anderen Reisebeschreibungen gibt die „Empfindsame Reise" auch nicht die geringste Bemerkung über Sehenswürdigkeiten. Meist bleibt Sterne in seinem Hotel und in dessen Nähe, wo er uns den Wirt, seine Familie und die zufällig anwesenden Gäste vorstellt. Selbst von Paris, wo er sich längere Zeit aufhält, erzählt er nichts von Kirchen, Museen, Palästen u. dergl.; aber wie geschickt macht er uns mit dem dortigen Leben, mit den Sitten der Pariser bekannt! An der Hand weniger unbedeutender Erlebnisse lässt er uns alle Schichten der Bevölkerung kennen lernen, von den Dienstboten, ja von den Bettlern an bis zu den höchsten Adelskreisen und den allmächtigen Ministern. Und mit wie feiner

[1]) Andere derartige Einschiebsel sind die Geschichte vom Stevinus und seinem fliegenden Wagen (S. 87 ff.), Yoricks lange Predigt (S. 91 bis 110), die Abhandlung über das Fluchen (S. 128—135).

Ironie, mit welch bewundernswertem Geschick weiss Sterne gerade hier in der „Empfindsamen Reise" seine Personen zu charakterisieren! Wenn er im „Tristram Shandy" oft endlose Abschweifungen braucht, um uns den Charakter seiner Leute zu zeichnen, so geschieht dies hier mit wenigen Federstrichen und gleichwohl doch mit solcher Sicherheit und Klarheit, dass wir jeden einzelnen durch und durch kennen lernen. So ist es ihm möglich, in der verhältnismässig kurzen Geschichte gleichwohl unzählige Personen uns vorzuführen, mit anderen Worten das ganze französische Volk mit seinen Ständen und Klassen, ja mit seinen besonderen Charakterunterschieden zwischen dem Norden und dem Süden vor den Augen unseres Geistes vorüberziehen zu lassen. Auffallend ist das Verständnis, das Sterne dem französischen Volkscharakter entgegenbringt. Nie oder doch äusserst selten begegnen wir einer herzlosen Satire, überall bleibt sein Humor durchaus gemütvoll.

Aber auch in Einzelheiten der Darstellung zeigt sich der Humor Sternes. Vor allem ist an seiner Schreibart die Sinnlichkeit der Darstellung zu rühmen. Alles wird individualisiert; von Geld, Zahl u. dergl. wird immer eine bestimmte Grösse angegeben, oft mit feiner komischer Pointe, z. B.: „Ein Kapitel, so lang als mein Ellenbogen." So schickt er ferner jeder inneren Handlung eine symbolische körperliche voraus. Zuweilen erhöht er diese komische Sinnlichkeit durch zusammendrängende Einsilbigkeit, wie sie nur die englische Sprache ermöglicht, z. B.: „all the frusts, crusts and rusts of antiquity", oder die ähnliche Assonanz: „a tag, a rag, a jag, a strap." Zu dieser humoristischen Sinnlichkeit gehört auch das, was Jean Paul „Paraphrase oder Zerfällung des Subjekts und Prädikats" nennt, was sich aber durchaus nicht bei Sterne auf Subjekt und Prädikat beschränkt, sondern bei allen Satzteilen vorkommt und oft nicht viel mehr ist als eine Häufung von Worten, die in irgendwelche lose Beziehung zu einander gebracht werden können. Diese Paraphrase hat Sterne von Rabelais entlehnt, auch findet sie sich bei Fischart. Sterne setzt dieselbe in seinen witzigen Metaphern und Allegorien fort, die durch ihren Reichtum sinnlicher Nebenbezüge an die Homerischen Gleichnisse erinnern.

Zu den sonstigen Unterstützungsmitteln der Komik gehört vor allem der Sternische Periodenbau, der „durch Gedankenstriche nicht Teile, sondern Ganze verbindet“.[1]) Humoristisch wirkt auch — um nur noch ein Beispiel herauszugreifen — die Sternische Eigentümlichkeit, dass er erst weitschweifig von einer Sache redet und dann endlich erklärt, es sei ohnehin kein Wort davon wahr.

Alle diese Darstellungsmittel sind eigentlich nur eine Fortsetzung des oben auseinandergesetzten Stilprinzips bis ins Kleinste; und wenn uns der Schriftsteller durch Uebertreibung dieses Prinzips auch hier und da langweilig und platt erscheint, so lässt sich doch nicht leugnen, dass bei ihm jene innere Einheit zwischen Dargestelltem und Darstellung vorhanden ist, die wir im engeren Sinne nach Goethes Vorgang mit Stil bezeichnen und die nur grossen Geistern eignet.

[1]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, § 32, S. 170.

II.

Wielands Beschäftigung mit Sternes Schriften.

Der neue Stern am Himmel der englischen Litteratur konnte auch in Deutschland nicht lange verborgen bleiben, zumal man schon lange gewohnt war, mit bewundernden Augen die litterarische Entwickelung jenseits des Kanals zu verfolgen und sich von dem stammverwandten Volke die Muster für eigene Produktion zu holen.

Die moralischen Wochenschriften der Steele und Addison hatten bei Schweizern und Gottschedianern gar bald Nachfolge erhalten. Miltons „Paradise lost“ liess den ersten grossen litterarischen Kampf bei uns entbrennen, der den Weg zu dichterischer Grösse frei machen sollte. Die formvollendete Poesie des polierten Weltmannes Pope fand in Zachariä ebenso einen bewundernden Nachahmer, wie die ernst moralisierende Naturbetrachtung eines Thomson bei Brockes, Haller, Klopstock, Kleist eine tiefe Begeisterung und zuversichtliche Schaffenslust weckte. Die Bremer Beiträger versenkten sich mit inbrünstiger Andacht in die düstere Melancholie der Youngschen „Nachtgedanken“, und während Gottscheds „Sterbender Cato“ und Lessings „Miss Sara Sampson“ den Einfluss der englischen Bühne in Deutschland bezeugten, sogen die verschiedensten Gebiete der deutschen Litteratur aus den Satiren und Romanen der Swift, Defoe, Richardson,[1]) Fielding reichliche Nahrung. So konnte auch Laurence Sterne auf eine freundliche Aufnahme in dem Vaterlande Fischarts

[1]) Der erste deutsche humoristische Originalroman von Musäus, „Grandison II.“, bringt Richardson selbst und Parodie desselben.

rechnen, und bald zeigten Urteile in Zeitschriften und rasch fertige Uebersetzungen,[1]) dass man ihn wohl zu würdigen verstand.

Erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre lernte Wieland ihn kennen. Wielands Umschwung von der seinem innersten Wesen fremden mystisch-asketischen Weltanschauung zu der Epikureischen, an Frivolität streifenden Richtung hatte ein halbes Jahrzehnt vorher seinen Abschluss gefunden. Hand in Hand mit diesem Umschwunge ging auch die entsprechende Wandlung in Wielands Verhältnis zu Richardson. Während er noch 1759 „Briefe von Karl Grandison an seine pupille Emilia Jervois" plante und 1760 nach einer Episode des „Grandison" sein Trauerspiel „Clementina von Porretta" vollendete, spottete er in einem Briefe an Julie Bondely[2]) vom 16. Juli 1764 bereits über die „Don Quichoterien seiner ersten Jugend",[3]) über die Zeit des Enthusiasmus und Platonismus, in der er gegen Ovid, Rousseau, La Fontaine und andere „gens d'esprit forts" geeifert habe. Nach seinem „famosen Descensus aus den Platonischen Sphären in diese körperliche sublunarische Welt"[4]) ging seine Bewunderung für Richardson in entschiedene Gegnerschaft über. Mit grösster Begeisterung las er nun die Schriften der englischen Humoristen Fielding und Sterne, die den Freund seiner mystisch-

[1]) Die älteste Uebersetzung des „Tristram Shandy" erschien bereits 1763 in Berlin, enthält aber natürlich nur die ersten 6 Bücher. Mehrere andere Uebersetzungen folgten nach Vollendung des Romans. Die Bodesche Uebersetzung des Tr. Sh. erschien erst 1774 in Hamburg. — „A Sentimental Journey" wurde bereits im Jahre ihres Erscheinens von zwei Seiten übersetzt, von Weis (?) in Braunschweig und von Bode in Hamburg. Von beiden liegen mir 2 Auflagen aus dem Jahre 1769 vor. Zahlreiche Uebersetzungen beider Romane sind bis in die neueste Zeit gefolgt (z. B. in der Reclambibliothek und der Ausgabe des Bibliographischen Instituts).

[2]) Vgl. Erich Schmidt: Richardson, Rousseau, Goethe, S. 46 ff.

[3]) Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland, Bd. II, S. 244; desgleichen verrät Wieland seine Gegnerschaft gegen Richardson in seinen Briefen an Sophie von La Roche und in einer Stelle des „Neuen Amadis."

[4]) Brief an Salomon Gessner vom 29. August 1764 (ausgew. Briefe, Bd. II, S. 250).

asketischen Periode verspotteten und parodierten, und lachte mit ihnen behaglich über die vielfachen Schwächen Sir Samuels. So war schon Wielands „Don Silvio“ (1764) ganz beeinflusst von Fieldings „Joseph Andrews“, wie andererseits auch von Cervantes.

Das erste festdatierbare Zeugnis für Wielands Beschäftigung mit Sterne ist ein Brief an Zimmermann[1]) vom 13. November 1767. In diesem spricht er von Sterne in den überschwänglichsten Ausdrücken. Er nennt ihn begeistert seinen Lieblingsautor, rühmt seine Sokratische Weisheit und beklagt, dass Sterne von der deutschen Kritik vollständig missverstanden werde. Mit diesem Inhalt decken sich — in vielen Punkten an den Wortlaut erinnernd[2]) — die Ausführungen eines undatierten Briefes an Sophie von La Roche. Der Herausgeber, Franz Horn, hat ihn ohne Angabe der Gründe „etwa ins Jahr 1766“ gesetzt.[3]) Indessen empfehlen die erwähnten Uebereinstimmungen ihn ganz nahe an den ersteren Brief heranzurücken und in der doppelten begeisterten Ergiessung den ungewöhnlichen Eindruck einer ersten Lektüre des „Tristram Shandy“ auf den leicht erregbaren Wieland zu erkennen. Diese Vermutung wird bestätigt durch die Thatsache, dass von den zahlreichen sicher datierbaren Briefen der Jahre 1766 und 1767 kein einziger vor dem 13. November 1767 Sterne auch nur mit einer Silbe erwähnt, während nach diesem Termin für eine längere Zeit fast in jedem Briefe der Name dieses Autors oder eine seiner Romanfiguren genannt wird.[4]) Der warme Ton jener beiden Briefstellen und

[1]) Ausgewählte Briefe, Bd. II, S. 285 f.

[2]) Z. B. nennt Wieland auch hier ihn wieder seinen Lieblingsautor: ein Lobesausdruck, der in Wielands gesamtem Briefwechsel für keinen anderen Autor und auch für Sterne nur diese beiden Male gebraucht wird. In diesem Briefe spricht W. ferner von einem heroischkomischen Gedicht „Alexander der Grosse“, das er plane. Dieser Plan taucht nur noch einmal in seinem Briefwechsel auf, und zwar in einem Briefe an Zimmermann vom 3. Dezember 1767.

[3]) C. M. Wielands Briefe an Sophie von La Roche, herausgegeben von Franz Horn, Berlin 1820, S. 61–65.

[4]) So z. B. in Briefen an Zimmermann vom 3. Dezember 1767 (ausgewählte Briefe, II, 292), an Riedel vom 2. Januar 1768 und noch

die Offenheit, mit der Wieland stets in seinen Briefen seine jeweiligen Interessen auskramt, lassen die Annahme unmöglich erscheinen, dass Wieland Sterne Jahr und Tag gekannt habe, ohne ihn auch nur einmal zu nennen.

Somit ergibt sich, dass Wieland den „Tristram Shandy“ nicht vor Sommer oder Herbst 1767 gelesen hat, und dass jener Brief an Sophie von La Roche ungefähr gleichzeitig mit dem an Zimmermann anzusetzen ist.[1])

Das zweite bedeutende Werk Sternes „A Sentimental Journey“ liess sich Wieland, der dem Autor Geschmack abgewonnen hatte, sofort im Erscheinungsjahr von seinem Buchhändler Reich schicken. In einem Briefe an Riedel vom 15. Dezember 1768 schildert er in seiner lebhaften Art das Vergnügen, das ihm das neue Werk bereitete. Doch wurde der Genuss zunächst dadurch verkümmert, dass durch ein Versehen statt der beiden Bände der „Empfindsamen Reise“ zunächst zwei zweite Bände an Wieland gelangten,[2]) so dass der notwendige Austausch die Lektüre des ersten Bandes noch etwas hinausgeschoben haben wird.

Der erste deutsche Shakespeare-Uebersetzer las natürlich auch seinen Sterne im Original. „Tristram Shandy“ prangte in einer schönen Londoner Ausgabe in seiner Bibliothek[3]), und das „Sentimental Journey“ lieferte für den „Neuen Amadis“ englische Citate mit dazugehörigen Anmerkungen.[4]) Doch wurde er auch bald mit Uebersetzungen bekannt, wenn auch

drei weiteren Briefen desselben Jahres (in Ludwig Wielands Briefsammlung Bd. I., S. 172, 198, 220, 231—34), an Sophie von La Roche vom Jahre 1768 (in Horns Ausgabe S. 81—82) u. s. w.

[1]) Aus dem von Hassencamp kurz skizzierten Inhalt eines andereu Briefes an Sophie von La Roche lässt sich bei der Magerkeit der Angaben ebenso wenig für unsere Frage ein Resultat ziehen, wie eine Kontrolle der beigegebenen Datierung möglich ist. Vgl. Neue Briefe C. M. Wielands vornehmlich an Sophie von La Roche, herausgegeben von Prof. Dr. Hassencamp, (Stuttgart, Cotta 1894), S. XXXII.

[2]) Vgl. Brief an Riedel vom 15. Dezember 1768 (in Ludwig Wielands Briefsammlung I, 231—234).

[3]) Vgl. Brief an Zimmermann vom 13. November 1767 (ausgewählte Briefe, II, 285 f.).

[4]) „Neuer Amadis“ I, S. 20 u. a. m.

sein Urteil über die früheren nicht gerade schmeichelhaft lautet. In dem oben erwähnten Briefe an Zimmermann vom 13. November 1767 [1]) bedauerte er „die Deutschen, die dieses mit nichts zu vergleichende Original . . . aus einer so elenden, an unzähligen Orten ganz verfälschten und oft unverständlichen Uebersetzung kennen, in der sehr häufig gerade die feinsten Züge des Originals verpfuscht und aus dem schönsten Sinn Unsinn gemacht ist."

Bei einem solchen Urteil wird er sich dieser Uebersetzung schwerlich allzuoft bedient haben, und wenn er sich am 15. Dezember 1768 brieflich [2]) bei Riedel nach Uebersetzungen des „Sentimental Journey" erkundigt, so geschieht dies nur, um sie „für etliche Freundinnen, die nicht englisch können", zu kaufen.

So konnte wohl einmal in dem projektenreichen Wieland selbst der Plan einer deutschen Uebersetzung des „Tristram Shandy" auftauchen, die besser sein solle „als die elende, welche zu Berlin herausgekommen ist, in welcher weder der Geist noch der Geschmack und am allerwenigsten die Originalität dieses unvergleichlichen Mannes kenntlich ist". [3]) Doch kam dieser Gedanke nicht zur Ausführung, mögen Wieland nun die eigenen dichterischen Arbeiten keine Zeit dazu gelassen haben, oder die Verleger die Arbeit nicht entsprechend haben bezahlen wollen. Auch war sich Wieland der Schwierigkeiten einer solchen Arbeit wohl bewusst und verstand in dieser Hinsicht die Bodesche Uebersetzung des „Tristram Shandy", die 1774 in Hamburg erschien, gebührend zu würdigen. [4]) Im Teutschen Merkur vom Jahre 1774 sagt Wieland: „Diese Bodesche Uebersetzung ist nicht nur eine neue, sie ist wirklich die einzige Uebersetzung von

[1]) Ausgewählte Briefe, II, 285 f.

[2]) Ludwig Wielands Briefsammlung, I, 231—234.

[3]) Brief an Riedel vom 15. Dezember 1768 (Ludwig Wielands Briefsammlung, I, 232).

[4]) Wie er schon vorher die Nachricht, dass dieser geschickte Dolmetsch an der Uebersetzung des Tr. Sh. arbeite, im Teutschen Merkur des Jahres 1773 (bei Beurteilung seiner Verdeutschung von Klinkers Reisen) mit Freuden begrüsst hatte.

Tristram Shandy; sie versöhnt den Schatten des unsterblichen Yorick, oder vielmehr Sternes Geist ist selbst auf Boden herabgestiegen und hat ihn mit seiner ganzen Laune erfüllt, ihm das Verständnis der feinsten Schönheiten seines Werkes geöffnet . . . So haben wir . . . eine verständliche und getreue Uebersetzung, worin seine eigene Laune, sein eigenes air, seine ganze Sternheit durchaus herrscht" u. s. w. Die schon 1769 erschienene Bodesche Uebersetzung der „Empfindsamen Reise" erwähnt Wieland mit keinem Worte, so dass bei der rückhaltlosen Anerkennung der Tristram-Uebersetzung die Vermutung nahe liegt, er habe sie gar nicht gekannt.

Natürlich konnte ihm im Jahre 1774 die Bodesche Uebersetzung trotz des ihr gewidmeten genaueren Studiums keine nähere Kenntnis des Originals mehr vermitteln. Auch was ihm sonst an deutschen Uebersetzungen vor die Augen kam, ging, ohne eine Spur in den Briefen zu hinterlassen, an ihm vorüber, und als er im „Neuen Amadis" seinen Lieblingsautor mit genauer Stellenangabe citierte, war es das Original, dem er die Citate entnahm.

Uebrigens lässt die ganze, unten näher zu erörternde Art der Benutzung Sternes die Frage, ob Wieland mehr Original oder Uebersetzung gelesen habe, ziemlich belanglos erscheinen.

Sprechen so für Wielands eingehende Kenntnis der beiden Sternischen Romane eine Menge Stellen, so lassen sich dagegen für eine Bekanntschaft mit den übrigen Schriften des Autors, dem „Koran", den Briefen und den Predigten, keine Zeugnisse aufführen, trotzdem „Koran", Predigten und Briefe in Deutschland oder wenigstens in der Schweiz wiederholt nachgedruckt und übersetzt wurden.

Denn, wenn Wieland in dem obigen Briefe an Zimmermann um kleine Anmerkungen zum „Agathon" bittet, „wie sie Sterne zu seinen Predigten macht", so zehrt diese Stelle zweifelsohne ebenso nur von der ausführlichen Besprechung dieser Yorickschen Gewohnheit im 172. Kapitel des „Tristram Shandy", wie im Briefe an F. H. Jacobi [1]) vom 15. November

[1]) Ausgewählte Briefe, III, 15.

1770 das den Düsseldorfern gepredigte „Evangelium Yoricks“ [1]) seine Anführung und Charakterisierung nur der im „Tristram Shandy“ eingelegten langen Predigt Yoricks verdankt, ganz abgesehen davon, dass ja das ganze Werk in den Geist des Sterne-Yorickschen „Evangelium“ getaucht ist.

Und wie die direkten Zeugnisse schweigen, so spricht auch keine Entlehnung oder Nachahmung in Wielands Werken indirekt für eine Kenntnis dieser Schriften.

Bei der harmonisierenden Weltanschauung der beiden Schriftsteller und bei den zahlreichen Citaten und Erwähnungen der Romane Sternes lassen sich diese Thatsachen nur aus einer vollständigen Unkenntnis jener Werke erklären, und die vorliegende Untersuchung beschränkt sich daher mit Recht auf die Romane Sternes.

---

[1]) Zur Charakterisierung dessen, was Wieland hier „Evangelium Yoricks“ nennt, diene folgende Briefstelle: „Es war . . . eine seltsame Licentia poetica von Ew. Liebden, den Düsseldorfern öffentlich das Evangelium Yoricks zu predigen. Sehen Sie zu, wie Ihnen die Geistlichen und die sogenannten Kritiker applaudieren werden. Ich meines Orts bin, das können Sie sich vorstellen, mit Ihrem Evangelio höchlich zufrieden — wiewohl freilich alles, was Sie geprediget haben, lauter Naturalismus, Deismus und Pelagianismus, ja purer verfeinerter Epikurismus, Philosophie der Grazien und, mit einem Worte, pures Heidentum ist.“

III.

Sternes Einfluss auf Wielands dichterisches Schaffen.

Die Liebe, die Wieland dem Verfasser des „Tristram Shandy“ entgegenbrachte, war tief in den übereinstimmenden Lebensanschauungen der beiden Männer, in der Verwandtschaft der Charaktere begründet. Nachdem Wieland der ihm innerlich fremden mystisch-asketischen Weltanschauung den Rücken gekehrt hatte, musste ihm ein Autor wie Sterne ungemeine Sympathien, wahrhafte Bewunderung einflössen. Fand er doch in dessen Werken so manche seiner eigenen litterarischen Bestrebungen wieder, und das in einer Behandlung, die für das überlegene Genie des Verfassers das beste Zeugnis war.

Hatte sich auch in Wieland der christliche Fanatiker von einst, der seinem religiösen Eifer zu liebe selbst vor Verleumdungen nicht zurückschreckte, in einen vollkommenen Freigeist verwandelt, der nicht genug über die Unduldsamkeit der Geistlichen klagen konnte, so liess er sich doch nur äusserst selten zu Spott über religiöse Dinge hinreissen und fand in dieser Beziehung sein eigenstes Selbst in jenem Manne in priesterlichem Gewande wieder, der „die zarteste Humanität und die innigste Ehrerbietung für Sittlichkeit und Religion mit dem ungebundensten Freisinn“ [1]) vereinigte, der gerade das längste Kapitel [2]) seines Hauptromans „Tristram Shandy“ gegen die Intoleranz der christlichen Kirche geschrieben.

Freilich, während Wieland ohne Scheu eingestand, dass er an Stelle der christlichen Religion die griechische Kaloka-

---

[1]) Teutscher Merkur 1790, II, S. 209—16.

[2]) Tauchnitz Edition, Bd. 153, S. 91—110.

gathie oder, wie er sie zu nennen liebte, die „Sokratische Weisheit“ sich als Lebensnorm gewählt hatte, rühmte man von Sterne, dass er seinen Glauben bis zum Grabe nicht verloren habe.[1]) Aber das „Evangelium Yoricks“, wie er es in seinen Romanen predigte, nannte Wieland wohl nicht mit Unrecht „lauter Naturalismus, Deismus und Pelagianismus, ja puren verfeinerten Epikurismus, Philosophie der Grazien und, mit einem Worte, pures Heidentum“.[2])

Beiden Männern hatte die Natur ausser einem Herzen voll „Wärme und Gefühl“[3]) seltene Geistesgaben verliehen, die sie zu Schriftstellern recht eigentlich befähigten: ein feines Gefühl für das Schöne und Gute,[4]) gesunde Beurteilung der Lebensverhältnisse, einen scharfen Blick für die Schwächen und Fehler des menschlichen Herzens.

Aber diese Menschenkenntnis erfüllte sie nicht mit pessimistischen Gedanken, sie liess sie nicht auf eitle Weltverbesserungspläne sinnen, sondern mit liebenswürdigem Humor belächelten sie die Tollheiten und Verkehrheiten des Menschengeschlechtes, das nun einmal nicht anders war. Ueberhaupt war beider Lebensphilosophie nicht in jenen düstern Ernst getaucht, der sie zu selbstquälerischem Nachdenken und Grübeln hätte führen können. Ihr leichtes Naturell liess sie der heiteren Lebensfreude huldigen, ihr offener gerader Sinn ertrug keine Verstellung und Unnatur. Darum hassten sie die Prüderie und die angenommene Ernsthaftigkeit, die in ihren Augen nur der Dummheit oder Schurkerei zum Deckmantel dient.[5])

Indessen lässt sich nicht leugnen, dass gerade das lebhafte Temperament beide zuweilen zu weit geführt und ihnen manchen nicht unverdienten Tadel zugezogen hat; und wenn Wieland bei Sterne einen „Leichtsinn, der oft bis zur Leicht-

---

[1]) Vgl. Fitzgeralds Biographie Sternes, 2. Aufl. London 1896.

[2]) Brief an Jacobi vom 15. November 1770 (ausgew. Briefe, III, 15).

[3]) Brief an Gleim vom 4. Mai 1772 (ausgew. Briefe, III, S. 125).

[4]) Vgl. Wielands Aufsatz im Teutschen Merkur 1790, II, 209—16.

[5]) Vgl. Brief an Jacobi vom 22. Februar 1770 (ausgew. Briefe, II, 353).

fertigkeit ausschweift", [1]) entdeckte, so konnte er selbst ähnliche Vorwürfe zu hören bekommen.

Allerdings führte Wieland zu der Zeit seines Bekanntwerdens mit Sterne bereits seit Jahren als Ehemann einen tadellosen Lebenswandel. Aber in seinen Dichtungen herrschte noch Jahrzehnte lang eine frivole und lüsterne Sinnlichkeit, die mit derjenigen Sternes oft frappante Aehnlichkeit aufweist, wie sie andererseits von der frischen natürlichen Sinnlichkeit eines Goethe und Shakespeare himmelweit verschieden ist.

So mochte Wieland in manchen guten und schlechten Charaktereigenschaften, die der britische Autor in seinen Werken verriet, seine eigenen wiedererkennen oder sie doch wenigstens unwillkürlich als solche empfinden. Schrieb er doch z. B. 1771 an Freiherrn Friedrich Wilhelm v. d. G.: [2]) „Wie manchen Schatten hat ein wunderliches Schicksal, das mich verfolgt, und wie manchen meine natürliche Aehnlichkeit mit dem ehrlichen Yorick auf mich geworfen."

Ausserdem hatten beide Autoren bei ihrer Schriftstellerei unbewusst das gleiche Ziel im Auge. Beide schrieben für die französisch gebildete Aristokratie ihres Volkes; sie befleissigten sich deshalb beide dem französischen Geschmack gemäss eines geistvollen, pikanten Plaudertones.

Während indessen dieser Stil bei Sterne mehr ein Ausfluss seines Temperamentes und seiner geistigen Eigenart war, die in mehr als einer Beziehung dem französischen Volkscharakter verwandt war, [3]) entsprang er bei Wieland, dessen Charakter man schwerlich französische Eigenschaften nachsagen kann, mehr äusseren Ursachen. Hatte er sich schon unbewusst durch den Einfluss des Grafen Stadion und durch

[1]) Vgl. Teutscher Merkur 1790, II, 209—16.

[2]) Im Anhang des III. Bandes von „Natürlichkeiten der sinnlichen und empfindsamen Liebe" von Freiherrn Fr. Wilh. v. d. G. (Königsberg 1798, S. 199—222).

[3]) Dies zeigte sich in unwiderleglicher Weise bei Sternes wiederholtem Aufenthalt in Paris, wo er sich bei seinem lebhaften Temperament und seinem geistvollen Witz sofort in allen Kreisen zu Hause fühlte (vgl. A Sentimental Journey, S. 64—139).

die Lektüre der von ihm so geliebten Feenmärchen in französischen Uebersetzungen und Bearbeitungen [1]) in französischen Stil und französisches Wesen eingelebt, so kam er doch auch absichtlich dem französischen Geschmacke der deutschen Aristokratie entgegen, um diese der deutschen Litteratur und so dem Deutschtum wieder zu gewinnen.

Dass Wieland in der That sich einer gewissen geistigen Verwandtschaft mit Sterne und eines gleichen Strebens bewusst war, beweist eine ganze Reihe seiner Briefe. [2]) Besonders charakteristisch ist ein Brief an Riedel vom Jahre 1768, in dem er Sternes Tod beklagt: „Was für ein Verlust ist sein Tod! Ich kann ihn nicht verschmerzen. Unter allen vom Weibe Gebornen ist kein Autor, dessen Gefühl, Humor und Art zu denken vollkommner mit dem meinigen sympathisiert; den ich besser verstehe, auch wo er andern dunkel ist; der mich mehr lehrt; der dasjenige so gut ausdrückt, was ich tausendmal empfunden habe, ohne es ausdrücken zu können oder zu wollen“. [3])

So ist es denn begreiflich, dass Wielands Zorn sich regte, als er Sterne überall verkannt und seinen „Tristram“ von der Kritik besprochen sah wie „un ouvrage burlesque, grotesque, fait tout-au-plus pour faire rire.“ [4]) Nicht nur in privaten Briefen sprach er seinen Unmut aus, auch in öffentlichen Aufsätzen wollte er für Sterne eintreten. Als ihm Riedel vorschlug, mit ihm nach Lessingscher Art Litteraturbriefe zu veröffentlichen, sollte Sternes „Tristram“ das erste Buch sein, für das er eine Lanze brechen wollte; [5]) und als dieser Plan sich

---

[1]) Vgl. „Die Feenmärchen bei Wieland“ von K. Otto Mayer (Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. Bd. V, S. 374—408 und 497—533).

[2]) Unter andern der Brief an Jacobi vom 22. Februar 1770 (ausgew. Briefe, II, 353), Brief an Freiherrn Fr. Wilh. v. d. G. vom 15. Dezember 1771 (a. a. O.), Brief an Gleim vom 4. Mai 1772 (ausgew. Briefe, III, 125).

[3]) Ludwig Wielands Briefsammlung, Bd. I. S. 231—234.

[4]) Brief an Sophie von La Roche (Ausgabe von Franz Horn, S. 63).

[5]) Brief vom 26. Oktober 1768 (Ludwig Wielands Briefsammlung, Bd. I, S. 220).

zerschlug, brachte er in seinem „Teutschen Merkur" bei jeder Gelegenheit [1]) Artikel, in denen er seine fast masslose Bewunderung für den englischen Humoristen bekundete. Gleichwohl war Wieland ehrlich genug, sowohl sich selbst als auch dem Publikum die Schwächen seines Lieblingsromanes „Tristram Shandy" einzugestehen. Im Jahre 1773 forderte er in seiner Zeitschrift [2]) den neuen Uebersetzer, Bode, allen Ernstes auf, gewaltsam die Mängel dieses Buches zu beseitigen, das jetzt „ein unbegreiflicher Mischmasch von Weisheit, Thorheit, Witz, Empfindung, Geschmack, Unsinn, Metaphysik des Herzens, Kenntnis der Welt, Kritik, feinem Scherz, unnachahmlicher Laune und unausstehlichen Plattheiten" sei.

Obwohl Wieland so für die Schwächen des „Tristram Shandy" nicht blind war, war seine Begeisterung für Sterne trotzdem beinahe masslos. In dem Briefe an Zimmermann vom 13. November 1767 schrieb er wörtlich: [3]) „Ich gestehe Ihnen, mein Freund, dass Sterne beinahe der einzige Autor in der Welt ist, den ich mit einer Art ehrfurchtsvoller Bewunderung ansehe. Ich werde sein Buch studieren, so lange ich lebe, und es doch nicht genug studiert haben. Ich kenne keines, worin so viel echte Sokratische Weisheit, eine so tiefe Kenntnis des Menschen, ein so feines Gefühl des Schönen und Guten, eine so grosse Menge neuer und feiner moralischer Bemerkungen, so viel gesunde Beurteilung mit so viel Witz und Genie verbunden wäre."

Bei solcher Verehrung Wielands für den englischen Humoristen wäre es geradezu befremdlich, wenn er bei der Empfänglichkeit seines Geistes nicht manches von ihm angenommen hätte. Andererseits schützte ihn seine ganze Persönlichkeit und seine künstlerische Höhe vor sklavischer Nachahmung eines anderen Autors. Ueberhaupt hielt Wieland Sterne für ein äusserst „gefährliches Muster zum Nachahmen." [4]) Um mit gutem Erfolge in der Manier und dem Geschmacke Sternes

[1]) Teutscher Merkur 1773, II, 228 ff; 1774, IV, 247 ff; 1782, IV, 192, 1790, II, 209 ff.

[2]) Teutscher Merkur 1773, II, 230.

[3]) Ausgew. Briefe, II, 285 f.

[4]) Teutscher Merkur 1782, IV, 192; 1790, II, 209 ff.

zu schreiben, müsse man ein Erbe seines Genies, seiner zarten Organisation, seines Geschmackes, seines Witzes und seiner Laune sein; man müsse seine tiefe Kenntnis des Menschen, seinen scharfen Blick in die geheimsten Falten des Herzens, die unbeschreiblich leichte Hand besitzen, mit der er die feinsten Gefühle und Empfindungen in ihre oft sehr heterogenen Bestandteile aufzulösen wisse. Ja man müsse gleich ihm im Stil wie in der Seele die ungleichartigsten und widersprechendsten Eigenschaften, eine Art von Ordnung und Methode mit der grössten anscheinenden Planlosigkeit und Unordnung vereinigen, müsse ein gleich grosser Meister im Erhabenen und Idealischen wie in der Karikatur sein. Man müsse endlich das Talent besitzen, die eigene Abhängigkeit zu verbergen.

Nun ist allerdings der Aufsatz, in dem Wieland alle diese Forderungen aufstellte und dringend vor der Nachahmung Sternes warnte, aus dem Jahre 1790, also aus jener verhältnismässig späten Zeit, da die meisten hier in Frage kommenden Dichtungen bereits geschrieben waren; indessen äusserte Wieland schon 1771 brieflich dieselbe Ansicht. Am 6. Juli dieses Jahres schrieb er, Bezug nehmend auf seine Rheinreise im Frühjahre, an Gleim:[1] „Ich wünsche das Andenken des letzten Mais und der seligen Stunden, welche uns die Freundschaft und die Empfindlichkeit unsrer Seelen hat geniessen lassen, auf irgend eine Art“ zu verewigen, jedoch nicht in einer Erzählung, „davon ist eine Menge von Ursachen“ . . . . . . „nichts davon zu gedenken, dass alles, was die Form einer empfindsamen Reise hätte, dermalen als eine Nachahmung von Nachahmung aufgenommen werden und bei der Welt wenig Dank verdienen würde.“

Dieser Plan scheint eben so wenig zur Ausführung gekommen zu sein wie ein anderer, der offenbar auch aus Furcht vor einer ungeschickten Nachahmung Sternes wieder bei Seite gelegt wurde.

Nachdem er nämlich schon in dem mehrfach citierten Briefe an Sophie von La Roche[2]) von einem geplanten „poëme

[1]) Ausgew. Briefe, III, 62.
[2]) Ausgabe von Franz Horn, S. 62.

heroi-comique, dont Alexandre le grand seroit le sujet" gesprochen hatte, schrieb er am 3. Dezember 1767 über dasselbe Gedicht an Zimmermann: [1]) „Allein, ich gestehe Ihnen, ὦ βέλτιστε, dass ich meinen Kopf — der seit geraumer Zeit eine ganz Tristram Shandeische Wendung bekommen zu haben scheint — gar nicht mehr traue, und daher nichts von solcher Wichtigkeit beginnen werde, ohne alles vorher mit einem Freunde, der kein Dichter ist und die Welt mit aller ihrer Zubehör aus einem philosophischen Gesichtspunkt ansieht, wohl überlegt zu haben."

Wenn nun gleichwohl eine Reihe von Dichtungen Wielands einen Einfluss Sternes verraten, so ist der Widerspruch zu seiner soeben bewiesenen Scheu und seiner oben citierten Warnung doch bloss scheinbar; denn von einer sklavischen Nachahmung kann in der That bei Wieland nicht die Rede sein. Wenn er ja auch in gewissen Beziehungen sich von Sterne beeinflussen lässt, so besitzt er doch jenes Talent, das er von einem Nachahmer verlangen zu müssen glaubte, das Talent „zu verbergen, dass er nachahme." Wieland wusste sich eben, „anstatt seine Füsse immer ängstlich in Tristrams Fusstapfen zu setzen, einen eignen Weg zu bahnen, andere Materialien, andere Charakter in andern Situationen, oder doch die ähnlichen anders zu bearbeiten." [2])

Wir hatten oben gefunden, dass Wieland im Sommer oder wahrscheinlicher Herbst 1767 mit Sterne bekannt wurde. Wenn trotzdem im II. Teil des „Agathon", in der „Musarion", in „Idris und Zenide", die alle bald nach diesem Termine erschienen, ein Einfluss Sternes noch nicht bemerkbar ist, so erklärt sich dies einfach daraus, dass diese Werke damals bereits vollendet oder doch so gut wie vollendet waren. Dies lässt sich für alle drei Dichtungen aus Wielands Briefwechsel belegen. Am 21. Juli 1766 schrieb er an Salomon Gessner: [3]) „Ein Gedicht in drei Gesängen, Musarion benannt, welches ein ziemlich systematisches Gemisch von Philosophie, Moral und Satire ist, liegt fertig, um jenen allenfalls angehängt zu

[1]) Ausgew. Briefe, II, 292.
[2]) Neuer Teutscher Merkur 1790, II, 212.
[3]) Ludwig Wielands Briefsammlung, Bd. I, S. 33 ff.

werden.“ Am 19. März 1767 schrieb er an Zimmermann: [1]) „Sie haben nun den Musarion seit geraumer Zeit und werden in kurzem auch den Agathon bekommen.“ Am 2. Mai 1767 teilte er seiner Freundin Sophie von La Roche mit: [2]) „Le second tome d'Agathon est achevé.“ Von „Idris und Zenide“, das zwar, wie die „Musarion“, erst 1768 im Druck erschien, wissen wir, dass Wieland bereits Juli 1766 daran dichtete. [3])

Die frühesten Dichtungen Wielands, die eine Bekanntschaft mit Sternes Werken verraten, sind zwei kleine halblyrische Gedichte aus dem Jahre 1768, „Endymions Traum“ [4]) und „Chloe“.

Aber während in dem ersten sich der Einfluss Sternes auf eine bloss gelegentliche Erwähnung der Festungsrisse des Onkels Toby und des bei Sterne so beliebten Steckenpferdchens beschränkt, zeigt das zweite eine grössere Abhängigkeit von dem bewunderten Briten.

Chloe

ist zuerst 1770 in Chr. Heinr. Schmids „Anthologie der Deutschen“ S. 270—272 abgedruckt. [5]) Das Entstehungsjahr 1768 ist indessen durch eine Anmerkung des Herausgebers bezeugt. In

---

[1]) Neue Briefe von Wieland, herausgeg. von Hassencamp, S. 146 bis 147, Anmerkung. In den ausgew. Briefen, II, 274 fehlt „den“ vor „Musarion“.

[2]) Ebenda.

[3]) Ludwig Wielands Briefsammlung, I, 33 f.

[4]) Dieses nur aus wenigen Stanzen bestehende Fragment, das mit der komischen Erzählung „Diana und Endymion“ in keinem Zusammenhange steht, ist von Riedel in Klotzens „Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 1768 (Stück VII, S. 422—24) veröffentlicht. Dieser hatte es aus einem Briefe Wielands vom 10. August 1768 (an Riedel selbst); vgl. Ludwig Wielands Briefsammlung, I, 208 f.

[5]) Unter dem Titel „Erdenglück. An Chloe“, abgedruckt in der Hempelschen Ausgabe der Werke Wielands, Bd. XI, S. 9—12; ebendort irrtümlich in der „Chronologie der Werke Wielands“ als 1766 gedichtet bezeichnet. Schmid setzt ausdrücklich das Jahr 1768 als Entstehungsjahr dazu. Ueberdies hat Wieland den „Tristram Shandy“ schwerlich vor Herbst 1767 gekannt (vgl. oben S. 16 f.).

etwa 60 Versen beklagt Wieland die Unvollkommenheiten und den Unbestand irdischen Glückes:

„Ein Verhängnis, dessen dunkle Gründe
Wir vielleicht in bessern Welten sehn,
Findt für diese Welt ein reines Glück zu schön.
Mischt in jeden Tropfen Lust geschwinde
Zween von Bitterkeit . . .“

Der Hauptgedanke dieses Gedichtes geht auf eine Sternesche Klage zurück, die Wieland dem 244. Kapitel[1]) des „Tristram Shandy“ entnommen. Hier berichtet Sterne ein Erlebnis Tristrams auf dessen Reise durch Frankreich. In der Gegend von Montpellier trifft er nach Feierabend die Landleute beim Reigentanze. Es fehlt ein Tänzer, und eine sonnenverbrannte Tochter der Arbeit, ein echtes Naturkind, eilt ihm entgegen:

„We want a cavalier, said she, holding out both her hands, as if to offer them. And a cavalier ye shall have, said I, taking hold of both of them.

Hadst thou, Nannette, been arrayed like a duchesse! But that cursed slit in thy petticoat!

Nannette cared not for it. —“

Im Eifer des Tanzes löst sich die Flechte ihres kastanienbraunen Haars:

„Tie me up this tress instantly, said Nannette, putting a piece of string into my hand. — It taught me to forget I was a stranger. — The whole knot fell down. — We had been seven years acquainted . . . . I would have given a crown to have had it sewed up — Nannette would not have given a sous — Viva la joia![2]) was in her lips. Viva la joia! was in her eyes. — A transient spark of amity shot across the space betwixt us. — She looked amiable! —

Why could I not live, and end my days thus? Just Disposer of our joys and sorrows, cried I, why could not a man sit down in the lap of content here, — and dance, and

[1]) Dem letzten Kapitel des VII. Buches der ersten Auflage; Tauchnitz Edition, Bd. 153, S. 417 f.

[2]) Die Worte des gascognischen Rundgesanges, den sie zum Tanz sangen.

sing, and say his prayers, and go to heaven with this nutbrown maid?"

Dies Geschichtchen kleidet Wieland in folgende Verse:

— „Warum, so ruft, entzückt
Von Nannette im kurzen Unterrocke,
Tristram aus, indem des Mädchens schwarze Locke
Sich im ungelernten Tanz entstrickt
Und ihr lächelnd Aug' unwissend Liebe blickt —
Ach! warum, du, dessen Wohlbehagen,
Unsre Freuden schafft und unsre Plagen,
Kann nicht hier ein Mann sich in der Freude Schoss
Niederlegen, tanzen, singen und sein Pater sagen
Und gen Himmel mit Nannetten gehn?"

Wieland verkürzt die Erzählung, da es sich für ihn nur um den eitlen Wunsch Tristrams handelt. Er lässt offenbar absichtlich den unästhetischen Schlitz an Nannettes Rock unerwähnt, versäumt aber auch, die unschuldige Vertraulichkeit des Naturkindes herüberzunehmen, die von Sterne mit so wenigen Strichen so reizend gezeichnet ist und eigentlich erst den Wunsch Tristrams innerlich begründet, so dass Wielands Darstellung gegenüber seiner englischen Quelle an Tiefe verliert.

Hatte es sich hier nur um eine blosse Entlehnung aus Sternes Roman gehandelt, so zeigt sich eine unleugbare Nachahmung des Engländers in Wielands

Beiträgen zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens.[1])

In dieser Streitschrift richtet sich zwar die Spitze der Polemik gegen Rousseau, aber die äussere Form zeigt überall die Manier Sternes. Das ganze Buch ist mit munterer Laune geschrieben; der Plan ist unter einer absichtlichen Unordnung

[1]) Im Folgenden wird die in Goedekes Grundriss vorliegende chronologische Reihenfolge beibehalten, obwohl gelegentliche Briefnotizen diese nicht immer als zuverlässig erscheinen lassen. So sollte der „Diogenes", wie mir scheint, vor den „Beiträgen" stehen, da der „Diogenes" laut mehrfachen Briefstellen (z. B. Brief an Gleim vom 2. Oktober 1769) im August 1769, die „Beiträge" dagegen erst 1770 geschrieben sind (vgl. Brief vom 12. Mai 1770 bei Hassencamp).

versteckt, ein Prinzip, für das ja der „Tristram Shandy“ ein drastisches Beispiel bot. Polemische Erörterungen wechseln mit Erzählungen, allein die auch hier endlosen Abschweifungen ermüden nicht wie diejenigen Sternes.

Schon im „Vorbericht“ verrät sich Wieland als Nachahmer des englischen Humoristen in der Art, wie er mit den Lesern über ihren Beweggrund zu lesen und den Wert seines Buches plaudert (S. 6—8). Wie Sterne[1]) verteidigt er die Freiheit des Schriftstellers im Erfinden und in der Wahl des Stoffes (Beitr. I, 12—14), klagt über die Schwierigkeit seiner Anordnung (Beitr. I, 193—196) und stellt sich, als wüchse das Material ihm über den Kopf[2]) (Beitr. II, 78) und als kämen ihm die vielen Abschweifungen sehr gegen seinen Willen in die Quere (Beitr. II, 92).

Ja er entschuldigt sich, wenn er nach endlosen Digressionen zur angefangenen Geschichte zurückkehrt, und verspricht, solche Abschweifungen in Zukunft zu vermeiden und lieber in späteren Kapiteln das etwa Versäumte nachzuholen (Beitr. II, 83, 92). Gleichwohl bricht er bei nächster Gelegenheit wieder die Erzählung mit grösster Willkür ab, um eine neue Abschweifung zu bringen. Wiederholt lässt er sich zu diesem Zwecke wie sein Vorbild von den Lesern Einwände machen, um mit der Notwendigkeit ihrer Widerlegung seine Abschweifungen zu entschuldigen (Beitr. I, 52, 83; II, 83 u. a.). Kurz, er versäumt kein Mittelchen Sternes, seine Leser launig zu unterhalten und zu narren. Seine Nachahmung Sternes sucht er durchaus nicht zu verbergen. Ausdrücke wie „würde der alte Herr Shandy ausrufen“ (I, 214) oder „mit Tristram zu reden“ (I, 205) weisen genügend auf sein Muster hin, mit dessen Stil er I, 194 seine Schreibweise geradezu vergleicht. Ja er lässt sich direkt vom Kritiker den Vorwurf machen, den „Tristram Shandy“ nachzuahmen, gibt zunächst scheinbar verlegen dem Angreifer recht, um ihn dann voll Hohn ad absurdum zu führen (II, 83—91). Die Stelle ist ein Meisterstück satirischer Selbstironie. Während er sich ernsthaft gegen

[1]) Z. B. Tristram Shandy, S. 216.

[2]) Vgl. Tristram Shandy, Kap. 14 oder S. 178 oder S. 219.

den Vorwurf der Nachahmung verwahrt, entlehnt er jedes Wort seiner Verteidigung, ja jeden Witz von Sterne. Am weitesten geht Wieland in der Nachahmung des Engländers bei den ermüdenden Anhäufungen von gleichartigen Worten, die Jean Paul mit dem Worte „Paraphrasen" bezeichnet. Wieland häuft Verba (z. B. I, 6), Adjektiva (z. B. I, 7), Substantiva (z. B. I, 8) und besonders Standesbezeichnungen [1] (wie I, 85—86) oder Eigennamen (z. B. I, 198—199). Ja II, 85—92 bringt er alle diese Arten von Worthäufungen hintereinander.

Sehr oft fügt Wieland nach Sternes Muster gelehrte Anmerkungen bei (I, 49, 87, 110, 185, 188 u. a.; II, 27, 28, 29, 38, 45, 46 u. a.). Zuweilen bringen diese Anmerkungen Unanständigkeiten [2] (z. B. I, 251), öfters erstrecken sie sich über mehrere Seiten [3] (z. B. II, 54—57, 181—182, 197—198 u. a.).

Wie sein englischer Vorgänger [4]) schreibt Wieland auch zuweilen fremde Autoren aus und bringt oft Citate. Unter letzteren auch ein längeres von Sterne selbst (Beitr. II, 37—38). [5]) Nicht immer hat Wieland wie hier den fremden Autor übersetzt, sondern wie Sterne [6]) citiert er oft in der Sprache des Originals (z. B. Beitr. II, 174, 181, 199.)

Auch in seinem Benehmen gegen das schöne Geschlecht hat sich Wieland von seinem Vorbild bestimmen lassen. Wie Sterne [7]) versäumt auch Wieland keine Gelegenheit, wo er etwas Indecentes zu sagen hat, seine „schöne Leserin" anzuzapfen und sich obendrein als harmlosen, getreuen Kopisten der Natur zu entschuldigen (z. B. I, 67—69, 70—73, 231 bis 232; II, 97 u. s. w.). Genau wie Sterne [8]) bittet er einmal die Damen, das folgende Kapitel zu überschlagen, da es etwas Unanständiges bringe (II, 135 ff.); und obwohl er versichert, dass „niemand eine edlere Meinung von ihrem liebenswürdigen Geschlechte" haben könne als er, so lässt er doch nicht den

[1]) Vgl. Tristram Shandy, S. 10.
[2]) Vgl. Tr. Sh., S. 44—46.
[3]) Vgl. Tr. Sh., S. 44—46.
[4]) Vgl. die zahlreichen langen Partien aus dem Slawkenbergius.
[5]) A Sentimental Journey, S. 40 ff.
[6]) Z. B. Tristram Shandy, S. 44—45, 130—132, 216—217.
[7]) Z. B. Tristram Shandy, S. 43 f., S. 50.
[8]) Z. B. Tristram Shandy, Kap. IV, S. 3—5.

geringsten Zweifel über seine dem widersprechende ungalante Vermutung, dass sie das betreffende Kapitel nun erst recht läsen.

Wie Sterne[1]) die lange Predigt Yoricks einschiebt, um die Unduldsamkeit der Pfaffen und jegliche Heuchelei und Selbstgerechtigkeit zu geisseln, so legt auch Wieland zu dem gleichen Zwecke die Bekenntnisse des Abulfaouaris ein (I, 133—181). Die Geständnisse dieses Priesters kompromittieren seine ganze Berufsgenossenschaft. Ein bemerkenswerter Unterschied zeigt sich indessen in der Art, wie beide Autoren das gleiche Ziel verfolgen. Wieland bleibt, wie überall, wo er den priesterlichen Stand angreift, so auch hier durchaus in dem Rahmen einer ernst gehaltenen Satire. Sterne bewahrt in der Predigt zwar auch den Ernst, scheut sich aber trotz seiner Zugehörigkeit zum geistlichen Stande durchaus nicht, gelegentlich Mitglieder desselben mit derbstem Humor zu verspotten, wie besonders in der Gastmahlscene.[2])

Wie Sterne verspottet auch Wieland andere Gelehrtenstände, so Aerzte, Juristen, Philosophen und besonders die Kritiker und Kunstrichter mit ihrer Pedanterie und ihrer angemassten Allwissenheit (Beitr. I, 235—239; II, 83—91 u. a.).

Ebenso erinnert Wielands Bericht von dem geschwätzigen Papagei seines Mexikaners (I, 30—31):

> „Wahr ist's, ein strenger Dialektiker würde oft sehr viel gegen seine Kombinationen einzuwenden gehabt haben. Hingegen gelangen ihm auch nicht selten die witzigsten Einfälle; und wenn er zuweilen Nonsens sagte, so kam es bloss daher, weil er keine Begriffe, sondern blosse Wörter kombinierte."

an die unzähligen Stellen, wo Sterne den alten Herrn Shandy disputieren lässt und mit ähnlichen Worten dessen sophistische Reden kritisiert.

Auch an Einzelheiten fehlt es nicht, die Wieland seinem Vorbilde entlehnte. Hatte Sterne im „Tristram Shandy" (S. 21) die ewigen „ifs" verwünscht, so sagt Wieland (Beitr. II, 78):

[1]) Tristram Shandy, S. 94—108.

[2]) Tristram Shandy, S. 245—254.

es ist Zeit allen diesen „dass“ ein Ende zu machen. Im Anschluss an „Tristram Shandy“ (Kap. XIX, S. 38—43) ergeht er sich in längerer Betrachtung über die Schönheit und den Wert der Namen (I, 38—39). Ein andermal (I, 45) redet er in Sternischer Weise[1]) von den Säften und sonstigen Teilen des menschlichen Organismus; ja er bringt endlich (I, 207) den Sterneschen „Homunculus“ (= Menschen im Keim) an.

In der etwa gleichzeitig, 1770 auf der Jubilatmesse in Leipzig erschienenen kleinen poetischen Erzählung

Combabus

kann von einer Nachahmung Sternes nicht die Rede sein. Die einzigen Spuren der Lektüre des „Tristram Shandy“ sind gelegentliche Erwähnungen einiger Personen. Oheim Toby und Trim, der Korporal, werden (S. 6) mit ihrer still und unbewusst geübten Tugend den Philosophen gegenübergestellt, die sich mit vieler Rhetorik um das Wesen der Tugend zanken. Ausserdem werden noch Phutatorius, Smelfungus (S. 37) und Trismegistus (S. 47) genannt, die auch bei Wieland die ihnen von Sterne verliehenen Charaktereigenschaften beibehalten.

Waren die „Beiträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens“ durch ihre Polemik gegen Rousseau und durch ihren fast wissenschaftlichen Charakter in ihren Grundzügen bestimmt, so musste sich der Einfluss Sternes, von Einzelheiten abgesehen, im wesentlichen nur auf den Stil beschränken.[2]) In dieser Hinsicht tritt eine Aenderung ein, sobald Wieland seiner schaffenden Phantasie frei die Zügel schiessen lässt. Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, dass nun alle folgenden Dichtungen Wielands von dem Geiste Sternes durchdrungen wären. Wohl aber war der Eindruck der Lektüre des „Tristram Shandy“ und der „Empfindsamen Reise“ auf Wieland in der That so gewaltig

[1]) Vgl. Tristram Shandy, Kap. 2.

[2]) In dieser Dichtung kam der stilistische Einfluss Sternes weitaus am meisten zur Geltung und ist deshalb von mir bis ins Einzelne verfolgt worden. Um nicht bei gleich gründlicher Behandlung der übrigen in Frage kommenden Dichtungen Wielands ermüdende Wiederholungen zu bringen, werde ich bezüglich stilistischer Nachahmungen mich im Folgenden auf kurze Andeutungen beschränken.

und nachhaltig, dass er für einige Zeit seine ganze Gedankenwelt bis zu einem gewissen Grade beherrschte. Dies zeigt zunächst der

Sokrates mainomenos
oder die Dialogen des Diogenes von Sinope.

Ueber die Entstehung dieses launigen und geistvollen Werkes berichtet Wieland selbst unmittelbar nach der Niederschrift an Gleim:[1]) „Vergangnen August, den ganzen Monat hindurch hatte mich eine philosophische Laune angewandelt, welche mit der Yorickschen etwas Aehnliches hat, ohne Nachahmung zu sein. Da schrieb ich einen Σωκράτης μαινόμενος oder Dialogen des Diogenes aus einer alten Handschrift.“ Diese in wenigen Wochen entstandene Schrift halte Riedel für das Beste, was Wieland bis zu dieser Zeit geschrieben habe, und Wieland selbst möchte es beinahe glauben, wiewohl er bald nachher in einem anderen Briefe[2]) sie eine Bagatelle nennt, auf die er wenig Zeit verwandt habe.

Entsprechend Wielands eigenem Geständnis zeigt allerdings der „Diogenes“ mit den Werken Sternes viel Verwandtschaft. Zunächst hat er mit ihnen das gemeinsam, dass auch er seiner äusseren Form nach sich schwer irgend einer der üblichen Dichtungsgattungen unterordnen lässt. Der ganze Aufbau dieses Werkes zeigt die Manier Sternes. Es ist nach Wielands eigenen Worten[3]) „meistens aus zufälligen Träumereien, Selbstgesprächen, Anekdoten, dialogisierten Erzählungen und Aufsätzen, worin Diogenes bloss aus Manier oder Laune abwesende oder eingebildete Personen apostrophiert, zusammengesetzt“. Die lose aneinander gereihten, meist sentimentalen Erzählungen erinnern wie die häufigen Selbstgespräche an die „Empfindsame Reise“. Die philosophischen Betrachtungen und Einfälle versetzen uns mehr in die Welt des „Tristram Shandy“. Der Stil vereinigt, wie bei Richardson, die Form des Dialogs mit der des Briefes. Indessen ersetzt Wieland die breit moralisierende Art Richard-

[1]) Ausgew. Briefe, II, 329 (Brief vom 2. Oktoker 1769).

[2]) Brief vom 8. Januar 1770 (bei Hassencamp S. 186). Vgl. auch den Brief an Jacobi vom 22. Februar 1770 (Ausgew. Briefe, II, 358 f.)

[3]) Hempelsche Ausgabe, Bd. XXIV, S. 14.

sons durch den geistreichen, pikant plaudernden Ton Sternes. Das Ganze zeigt aber im Aufbau nicht die masslose Willkür der Sternischen Romane. Zwar haben wir auch im „Diogenes“ willkürlich und äusserlich aneinander gereihte Abenteuer, aber Wieland bringt doch die einzelnen Charakterzüge seines Helden in guter Anordnung vor, zeigt dann sein praktisches Handeln und gibt erst zum Schluss sein System.

In stilistischen Einzelheiten findet sich auch in dieser Schrift Wielands überall Nachahmung Sternes; einige Proben mögen genügen. Wie in den „Beiträgen zur geheimen Geschichte“, deren stilistische Abhängigkeit von Sterne oben genauer behandelt wurde, finden wir auch hier in der Einleitung eine Betrachtung über den Zweck seines Schreibens (Diog. S. 37). Wir finden Bemerkungen über den Wert einzelner Kapitel (S. 135) und wiederholte Aufforderungen, solche noch einmal zu lesen (S. 74, 135), willkürliches Abbrechen des Kapitels durch lakonische Antwort auf fragende Einwürfe des Lesers (S. 59, 274), angebliche Lücken im Manuskript (S. 297), Verweise auf andere Autoren, Citate in Anmerkungen (S. 25), häufende Aufzählungen (Paraphrasen) u. dergl. m.

Der „Nachlass des Diogenes“ [1]) ist eine Ehrenrettung in Lessingscher Weise; jedoch nicht wissenschaftlich wie Lessing, sondern künstlerisch-poetisch versucht Wieland dieselbe. Er weist nach, dass Diogenes vor allem streng konsequent, nach einem inneren Prinzip handelt. Gleichwohl ist er ein Sonderling wie die meisten Helden Sternes. Wenn er auch kein so ausgesprochenes Steckenpferd hat wie Tristrams Vater mit seinen Disputationen oder der Oheim Toby mit seinen Fortifikationen, so ist er doch ein Humorist in Sternes Sinne. Er verschliesst ohne einen vernünftigen Grund sein Inneres der Mitwelt wie der Pfarrer Yorick im „Tristram Shandy“, der lieber jeden Spott erträgt, jeden hässlichen Verdacht auf sich sitzen lässt, als dass er seine Herzensgüte zugibt, die ihm nicht erlaubt, sein Pferd zu versagen, wenn man in dringender Stunde die entfernt wohnende Hebamme holen will.[2])

[1]) Ueber den veränderten Titel vgl. den Zusatz der Ausgabe von 1795 (bei Hempel XXIV, 13—14).

[2]) Tristram Shandy, Kap. X.

Wie Sterne weniger auf die Handlungen und Abenteuer seiner Helden, als vielmehr auf ihre Meinungen und Reflexionen über das Erlebte Gewicht legt, so zeigt uns auch Wieland seinen Diogenes mit Vorliebe in langen Betrachtungen und Selbstgesprächen, so z. B. nach der Gerichtsverhandlung, in der Lamon durch ihn gerettet worden ist. Wielands Diogenes ist nicht mehr Philosoph, sondern Aufklärer; nur der Humor erhebt ihn über die Alltagsaufklärer. Das erotische Element, das offenbar hier wenig am Platze ist, dürfte Sternes Einflusse zuzuschreiben sein; wenigstens ist wohl Wielands Neigung zu erotischer Darstellung durch die Lektüre Sternes wesentlich unterstützt worden; denn gerade in seinen Romanen fand Wieland das erotische Element überall in ähnlicher Weise verwendet. Aber auch für das platonische, sentimentale Moment der Liebe dürfte Sterne die Anregung gegeben haben. Fasst wie ein Erguss Sternes mutet uns die Stelle im 20. Kapitel des „Diogenes“ an: „Es ist ein schwaches Ding, liebe Leute, um unser Herz. Und doch, so schwach es ist, und so leicht es uns irregehen macht, ist es die Quelle unsrer besten Freuden, unsrer besten Triebe, unsrer besten Handlungen. Unmöglich kann ich anders, ich muss den Mann, der das nicht verstehen kann, oder nicht verstehen will, — bedauren, oder verachten.“

Auch in Einzelheiten der Darstellung zeigt sich eine Anlehnung an Sterne, besonders in den empfindsamen und schlüpfrigen Scenen. Bei den sentimentalen Stellen liegt die Verwandtschaft weniger in greifbaren stilistischen Eigentümlichkeiten als im ganzen Ton der Erzählung, in jenem feinen, undefinierbaren Hauche, der über die Darstellung gebreitet ist, den wir nicht mit dem Verstande ergründen können, der sich aber trotzdem unserem Gefühl in seiner ganzen Eigenart überzeugend aufdrängt. Wer würde durch die Scene, wo Diogenes am Grabe seiner Glycerion trauert, nicht erinnert an den Besuch Yoricks am Grabe des Mönchs von Calais, wer bei den Klagen des Vaters um die von Seeräubern geraubte einzige Tochter nicht an die Worte der Mutter der „armen Maria“, die um die wahnsinnige Tochter jammert! Greifbarer wird die Anlehnung an Sterne in den lüsternen

Scenen. Hier wäre die Stelle, wo Diogenes mit der jungen Laidion allein in seiner Zelle sitzt und bei dem zufälligen Auseinandergehen ihres Mantels völlig den Kopf verliert, in Parallele zu setzen mit der Scene in der „Empfindsamen Reise“, in der das hübsche Kammermädchen Yorick in seinem Schlafzimmer aufsucht und ihn nach anderen Vertraulichkeiten nötigt, ihr die aufgegangene Schuhschnalle wieder zu befestigen. In beiden Fällen bleibt trotz der grossen Versuchung der Held angeblich standhaft, d. h. Wieland und Sterne behaupten es, erzählen aber beide ihr Geschichtchen so, dass wir berechtigt sind, zwischen den Zeilen das Gegenteil zu lesen. Yorick rettet eine entkleidete Dame aus Feuersgefahr, Diogenes aus den Fluten des Wassers, beide um als Lohn für ihre edle That die Verleumdungen der Mitwelt auf sich zu laden. Hier wie dort versäumt der Autor nicht, die Scheinheiligkeit der Verleumder aufzudecken, um seinem Helden Gelegenheit zu geben, gegen die Prüderie loszuziehen. Beide Autoren bringen ein lehrreiches Kapitel[1]) über die Eitelkeit der Reichen und Grossen, der man nur zu schmeicheln brauche, um das angenehmste Leben zu haben. Endlich haben die Helden beider Romane einen Freund, den sie von Zeit zu Zeit apostrophieren, Yorick den Eugenius, Diogenes den Xeniades.

So liessen sich noch zahlreiche Einzelheiten zum Beweise des starken Einflusses anführen, den Sterne gerade auf diesen Roman ausgeübt hat. Wir können in der That trotz des Dichters gegenteiliger Versicherung hier direkt von einer Nachahmung Wielands sprechen; das freilich wollen wir ihm gern zugestehen, dass er seinem Vorbild nicht in so sklavischer Weise gefolgt ist wie so viele seiner Zeitgenossen in Deutschland.

Auch in der diesem Romane beigefügten „Republik des Diogenes“, die sich als Parodie aller Glückseligkeitssysteme schon teilweise in anderen Geleisen bewegt, finden sich vereinzelte Anklänge an Sterne. Ein Beispiel möge genügen! Wieland wie Sterne huldigen einer sinnenfrohen hellenistischen

[1]) Diogenes, Kap. 5; Empfindsame Reise, S. 135—139.

Weltanschauung. Die Weltfreude ist ihnen die Grundstimmung des Lebens, der Tanz ihr spontaner Ausdruck. So soll in der Republik des Diogenes die Jugend den Tanz ohne anderen Lehrmeister allein von jener Weltfreude lernen. Und Sterne lässt sogar seine ländliche Jugend im Weinberge das Abendgebet in Gestalt eines fröhlichen Reigentanzes verrichten. Denn die Freude am Leben ist nach seiner Ansicht die rechte Dankbarkeit gegen den Schöpfer und ein echter Gottesdienst. —

Obwohl die kleine Dichtung „Die Grazien" der Zeit ihrer Entstehung nach hieher gehört,[1]) macht sich in ihr keinerlei Einfluss Sternes geltend. Dies erklärt sich wohl am einfachsten aus dem Umstande, dass dieses Gedicht einer Sphäre angehört, die mit der Sternischen Laune nichts gemein hat. Indessen zeigt uns doch eine Stelle, dass Sternes Genius in Wielands Phantasie zu dieser Zeit noch ununterbrochen thätig ist. Dort wird uns erzählt, dass ebenso wie Sokrates, Horaz und Cervantes auch Sterne die Ironie von dem Sohne eines artigen Fauns und der Grazie Thalia gelernt habe.

Der neue Amadis

ist, obwohl er erst 1771 im Druck erschien, bereits seit Ende 1768 in Bearbeitung und geraume Zeit vorher schon geplant. Bei der Ausführung dieser Dichtung war nach Wielands eigenem Geständnis die Erinnerung an Sternes Schriften in massgebender Weise thätig. Ein Brief Wielands an Riedel vom 15. Dezember 1768[2]) enthält besonders wichtige Mitteilungen über die Entstehung des „Neuen Amadis": „Was denken Sie zu diesem Einfall, mein Freund? . . . Yorick und die Fairy Queen,[3]) zween Werke, die wahrhaftig nicht viel

[1]) Erschienen 1770 zu Leipzig bei Weidmann und Reich.

[2]) In Ludwig Wielands Briefsammlung Bd. I, S. 231—234; vgl. auch Brief an Sophie von La Roche, ebendort S. 135.

[3]) In der „Fairy Queen" fand Wieland, obwohl diese Dichtung in einem viel ernsteren, vornehmeren Tone gehalten ist und mit dem Gedicht Wielands sonst nichts Verwandtes zeigt, ausser Zauberern und Feen, Satyrn und Faunen, die ja auch in unzähligen anderen Dichtungen der Zeit eine Rolle spielten, vor allem ein Vorbild für das Arrangement seiner Dichtung; denn auch in der „Fairy Queen" begleitet

Aehnliches mit einander haben, haben dennoch, weil sie in meinem Kopf auf einander treffen, einen seltsamen Einfall, den ich schon über ein Jahr lang schlafen gelegt hatte, wieder aufgeweckt und völlig ausgebrütet, wovon Sie zu seiner Zeit das Mehrere vernehmen sollen. Bis dahin mögen Sie sich begnügen, zu wissen, dass dieser Gedanke der Plan eines Gedichtes ist, und dass dieses Gedicht der neue Amadis oder die sechs Töchter des Königs Bambo heissen wird, und wenn Sie sich von diesem blossen Titel things unattempted in prose or rime versprechen, Dinge, welche die Betrübtesten fröhlich und die Weisesten lachen zu machen fähig sein sollen . . ., so werden Sie sich, wie ich zu Gott hoffe, nicht betrogen finden."

Der von Wieland angeführte Einfluss Sternes zeigt sich namentlich in dem Stile des Werkes und in dem ironischen Tone, in dem es durchaus gehalten ist. Die Komposition ist wiederum ganz Sternisch. Eine Menge von Abenteuern wird uns vorgeführt, die nur durch die Idee des Stückes und seinen Helden zusammengehalten werden. Dieser Held ist der ideal veranlagte junge Königssohn Amadis, der mit dem älteren Amadis nichts als den Namen gemeinsam hat. Der Dichter bringt ihn nacheinander mit allen sechs Töchtern des Königs Bambo zusammen, um ihn schliesslich in der letzten, der unscheinbaren Olinde, das Ideal finden zu lassen, nach dem er ausgezogen ist. Nicht nur in der willkürlichen Reihenfolge seiner Abenteuer, sondern namentlich in den Uebergängen von einem zum anderen, in dem beständigen Zerreissen des Fadens der Erzählung zeigt sich die Manier Sternes. Mit der grössten Willkür bricht Wieland die Scenen ab, gerade wie

den Helden bei seinen vielen Abenteuern stets eine Dame. Bei beiden Dichtern sind die auftretenden Personen Träger bestimmter einzelner Charaktereigenschaften; freilich personificiert Spenser die Aristotelischen Tugenden, Wieland dagegen zeigt an seinen Personen die sämtlichen Schattierungen der Liebe. — Ausser Sterne und Spenser hat auch noch Hamilton, obwohl der Verfasser hierüber geschwiegen hat, einen grossen Einfluss auf diese Dichtung Wielands gehabt; vgl. K. Otto Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland (Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. B. V, S. 374—408, 497—533).

Sterne[1]) besonders gern in kritischen Momenten (z. B. II, 170) und unanständigen Situationen (z. B. I, 264). Ebenso wie der Engländer liebt er weitausholende Einleitungen (z. B. II, 33—38), bringt, wie er, unzählige Einschiebsel (z. B. II, 90—94), die er jedoch geschickter in den Gang seiner Handlung einzufügen weiss, so dass sie weniger ermüden. Für seine häufigen Anmerkungen beruft er sich allerdings (Vorwort, S. 14) auf Hagedorns Beispiel; indessen legt die Länge vieler solcher Anmerkungen (z. B. I, 80—82; II, 6—8, 31 u. s. w.), die der eigentlichen Erzählung oft nur zwei Zeilen auf der Seite Raum lassen, sowie die besondere Vorliebe, mit der Wieland sie bringt, ja oft genug an den Haaren herbeizieht, die Nachahmung des englischen Humoristen[2]) näher. Obwohl er im Vorwort (S. 14) ausdrücklich sagt, dass diese Anmerkungen nicht für Gelehrte, sondern für simple Leser und Leserinnen bestimmt seien, „denen erlaubt ist, ohne Beschämung sehr vieles nicht zu wissen“, bringt er wie Sterne in diesen Anmerkungen Citate in den verschiedensten fremden Sprachen,[3]) meistens ohne eine Uebersetzung hinzuzufügen. Wie der englische Humorist, liebt er es, mit seinen Lesern über seine Schreibweise zu plaudern,[4]) ja er geht in einem kritischen Falle einmal die schönen Leserinnen um Rat an (II, 168—169) und bittet sie wiederholt um Entschuldigung, dass er so unhöflich schreibe, aber ein Poet müsse vor allem wahr schreiben (z. B. I, 235—236). Ueberhaupt müssen die „schönen Leserinnen“ es sich öfters gefallen lassen, dass Wieland die Tugend ihres Geschlechtes, die sie nur dem kalten Blut und sonstigen Zufälligkeiten zu danken hätten,[5]) verspottet ebenso wie ihre Neigung, anderen Frauen Mangel an Tugend und

[1]) Vgl. Empfindsame Reise, S. 154.

[2]) Ein solches Vorbild zeigt z. B. Tristram Shandy, S. 44—45.

[3]) Französisches Citat z. B. I, 37, 42, 80, 81, 83 u. s. w.;
lateinisches „ z. B. I, 58, 81; II, 52—53, 108 u. s. w.;
griechisches „ z. B. I, 80;
italienisches „ z. B. I, 58;
englisches „ z. B. I, 142—143, 232 u. s. w.
Vgl. Tristram Shandy, S. 44—45, 130—134, 184—190 u. s. w.

[4]) Z. B. I, 74; II, 33, 52—53, 109, 183—184 u. s. w.

[5]) Vgl. Tristram Shandy, S. 13.

Anstand vorzuwerfen (z. B. I, 108; II, 134—137). Wie in den „Beiträgen zur geheimen Geschichte" müssen die Kritiker Einwände machen, die er dann ironisch widerlegt (z. B. II, 154, 174—175). Alle diese beständigen Unterbrechungen der Handlung durch subjektive Bemerkungen des Autors,[1]) seine psychologischen Betrachtungen und Selbstgespräche[2]) erinnern an Sternes Schreibweise. Wie dieser, wirft auch Wieland beständig mit gelehrten Namen um sich, oft wohl nur um eine Anmerkung anbringen zu können.[3]) Abgesehen von den Citaten aus Sterne selbst, decken sich die angeführten Namen und Schriftsteller im allgemeinen mit denen, die auch Sterne in seine Darstellung einzuflechten liebt; namentlich ist es Cervantes, den beide gern zum Ausputz ihres Werkes ausschreiben. Auch zeigt sich in dieser Dichtung Wielands wieder die schon besprochene Vorliebe für Häufungen wie bei Sterne, hier besonders von Namen und von Worten mit gleicher Endung.

Deutet so der Stil des „Neuen Amadis" in jeder Beziehung auf das Vorbild hin, so zeigt sich in der Charakterisierung der Personen nicht der geringste Einfluss des englischen Humoristen. Soweit Wieland sie nicht frei erfand, hat er sie eben im Anschluss an seine französischen Vorbilder gezeichnet.[4])

Wohl aber hat Wieland in dieser Dichtung manches Stoffliche aus Sterne übernommen. Man muss hier unterscheiden zwischen solchen Episoden, die er mit oder ohne Quellenangabe direkt Sterne entlehnt und in wenig veränderter Form seinem Gedichte einverleibt, und zwischen solchen, für die er nur das Motiv aus Sternes Romanen entnimmt, um es in selbständiger Verarbeitung mit seiner Dichtung zu verweben. In die erste Klasse gehört das Geschichtchen von Amandus und Amanda, das Wieland mit Quellenangabe in sein Werk einlegt, nachdem er die knappe Erzählung Sternes nur in einigen unbedeutenden Punkten ausschmückend erweitert hat (Amad. II, 112—114; Tr. Sh. Kap. 232, S. 403—404). Eine andere Erzählung (II, 34—37), in der Wieland die Unbeholfen-

[1]) I, 115; II 52—53 u. s. w.

[2]) I, 193—196; II, 43, 107 u. s. w.

[3]) I, 79—82; II, 6—8 u. s. w.

[4]) Vgl. K. Otto Mayer a. a. O.

heit und Weitschweifigkeit gewisser Autoren, die wollüstige Grausamkeit, mit der sie ihre Helden zu Tode hetzen, verspottet, erinnert in mehreren Punkten, namentlich in der gewaltsamen Trennung und dem vergeblichen Suchen der Liebenden, an diese Geschichte von Amandus und Amanda, ist aber zweifellos einem der vielen Abenteurerromane jener Zeit entnommen.[1])

Dagegen hat Wieland für die Geschichte vom König im Feenland mit seinen sieben Schlössern (I, 64—70) der Erzählung Trims vom König von Böhmen (Tr. Sh. 435—442) nur das Motiv entnommen, den Leser durch ein Geschichtchen zu narren, das einer ungebildeten Person in den Mund gelegt, nach mehrfachen Unterbrechungen immer von neuem wieder begonnen wird, um infolge der Unbeholfenheit des Erzählers schliesslich doch in der Mitte abgebrochen zu werden. Die beiden Erzählungen selbst haben nichts mit einander gemein.

Namentlich zeigt sich aber wieder in den schlüpfrigen Scenen Wielands Abhängigkeit von Sterne. Ganz abgesehen davon, dass der deutsche Dichter sich zu ihrer Ausmalung derselben Mittel bedient wie der Engländer, dass er z. B. wie jener wiederholt vor dem Schielen nach Blössen warnt (z. B. I, 151), den Rat erteilt, in solchen Fällen die Augen zu schliessen (z. B. I, 92), und dann doch im Widerspruch zu diesen Ermahnungen derartige Scenen mit unangenehmer Lüsternheit bis ins Kleinste genau darstellt — ganz abgesehen von dieser mehr stilistischen Verwandtschaft, übernimmt Wieland auch viele Scenen und Motive von Sterne, die das sexuelle Gebiet streifen.

Beide Dichter zeigen uns in ihren Werken eine Dame, die ihr Bedürfnis verrichtet. Wie bei Sterne der Korporal Trim bei einem zufälligen Hinfallen auf die Dienerin der Witwe Wadmann zu liegen kommt, so lässt Wieland den

[1]) Leider ist es mir nicht gelungen, eine bestimmte Quelle hierfür zu finden. Indessen glaube ich in Longfellows „Evangeline“ einige Anklänge an dies Citat Wielands gefunden zu haben: grausame Trennung der Liebenden und Vereinigung erst im Augenblicke des Todes. Bei Wieland (S. 37) wird „Orontario“ genannt, bei Longfellow ist der Ontario mit seinen Ufern vorwiegend der Schauplatz der Handlung.

Amadis auf die „keusche“ Schattuliöse fallen. Wie Yorick, ohne es zu wollen, an der Kammerjungfer ihre . . . (Sent. J., S. 154) fasst, und Mrs. Shandy den Dr. Shlop (Tr. Sh. S. 75) nicht an ihre . . . kommen lassen will, so greift Schattuliöse in der lüsternen Scene mit dem nackten Amadis wirklich „sie sagte nie worauf“: Stellen, die sich zur Hebung ihres Eindruckes alle des wirksamen stilistischen Mittels der Aposiopese bedienen.

Gelegentlich scheint Wieland den lüsternen Engländer sogar noch überbieten zu wollen, namentlich in der Charakteristik der auftretenden Damen.

Vergleichen wir z. B. die Scene, wo das arglose Naturkind Nannette ihren Tänzer Yorick durch den zufällig offenstehenden Schlitz ihres Rockes, ohne es zu ahnen, in sinnliche Erregung versetzt,[1]) mit denjenigen Scenen im „Neuen Amadis“, wo Collifichette und Blafardine dem Amadis (I, 151, 189—192) oder Schattuliöse dem Caramell (I, 33) ihre Reize absichtlich zeigen, um ihren Ritter ins Garn zu locken. Es ist offenbar, dass Wieland hier sein Original übertrieben und arg vergröbert hat. Was dort absichtslos geschah, ist hier zu einem Werk der Berechnung gemacht; was sich in dem Milieu eines unbefangenen naturgemässen Landlebens zutrug, ist in die sensitive Atmosphäre eines fürstlichen Hofes versetzt; und selbst wenn man in der ähnlichen Hotelscene der „Empfindsamen Reise“ bei dem Kammermädchen Yoricks ebenfalls Absicht annehmen wollte, so würde der zweite Vorwurf für Wieland doch immer noch in seiner ganzen Bedeutung bestehen bleiben.

Ausser in solchen umfangreicheren Scenen zeigt sich Sternes Einfluss noch in manchen entlehnten Einzelheiten. Personen seines „Tristram Shandy“, Yorick, Oncle Toby, Smelfungus, Phutatorius, Trismegistus werden als feste Typen bestimmter Charaktere angeführt, das Sternische Steckenpferd, das Glasfenster in der Brust des Momus erwähnt, in den Faununculi nach Wielands eigenen Worten (I, 221) auf Sternes Homunculus angespielt.

[1]) **Tristram Shandy, S. 417 f.**

Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian

ist ein politischer Roman und spielt, wie Wielands übrige Romane dieser Art, im Orient. Trotzdem steht er nach den überzeugenden Ausführungen Seufferts[1]) den philosophischen Werken des Dichters, den „Dialogen des Diogenes“ und den „Beiträgen zur geheimen Geschichte“, weit näher. Mit ihnen hat er die Polemik gegen Rousseau gemein, wiewohl hier der Kampf gegen den Genfer Popularphilosophen versteckter geführt wird als bisher; ferner schliesst er sich gewissermassen als Fortsetzung an die „Beiträge zur geheimen Geschichte“ an, so zwar, dass Wieland jetzt von der blossen Kritik zu positiver Lehre fortschreitet.

So kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn auch dieser Roman, wie jene beiden anderen erwähnten, sich im Stil und in der Art der Charakteristik an das Vorbild Sternes anlehnt, während er in Einkleidung und Kostüm mehr von den Werken des jüngeren Crébillon abhängig ist.[2])

Die stilistischen Einflüsse Sternes sind im allgemeinen derselben Art, wie sie schon bei den früheren Werken geschildert sind. Der ganze Roman ist in Sterneschen Humor getaucht. Wieland will seine Lehre wirksamer machen, indem er seinem Buche „etwas Anziehendes und Ergötzendes gibt, welches er ihm unter einer ernsthaften Gestalt nicht hätte geben können“ (Vorwort zu Teil III, S. XXIV). Eine wissenschaftliche Theorie ist „nur den Gelehrten von Profession und auch unter diesen nur dem kleinsten Teile verständlich, die übrigen finden eine solche Abhandlung trocken und unangenehm“ (Tl. III, S. VI). So wählt Wieland den humoristischen Ton, der scheinbar zu dem ernsten Inhalt des Buches, den kritischen Untersuchungen des Geschichtsforschers, in Widerspruch steht, um durch launige Unterhaltung leichter belehren zu können. Entsprechend dieser Absicht, auf die sich auch Sterne wiederholt beruft, bedient auch Wieland sich all der Freiheiten, die die bequeme Erzählungsart des englischen Humoristen ihm

[1]) Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. 1888 (bei Goedeke steht fälschlich 1881), S. 351—360, 408—430.

[2]) K. Otto Mayer a. a. O.

an die Hand gab. Der Dialog wechselt mit freier Erzählung. Unzähligemale redet Wieland mitten im scheschianischen Texte als Autor zum Leser, kritisiert seine Personen und deren soeben ausgesprochene Ansichten und bringt mit Vorliebe, wie Sterne, lange Auseinandersetzungen über seine Schreibweise, wobei er, wie der Engländer,[1]) sein Vorwort mitten in die Geschichte (II, 120—126), ein anderes vor dem dritten Teile einfügt. Wiederholt unterbricht er seine Erzählung durch längere oder kürzere abschweifende Episoden, wie die von Kador (III, 25 ff.), und schiebt, wie Sterne, lange Geschichten ein, wie diejenige des Emirs bei dem glücklichen Völkchen des Psammis (I, 111 bis 203), die mit den Königen von Scheschian gar nichts zu thun hat. So sind die Unterbrechungen der fortlaufenden Erzählung hier eben so häufig wie in den früher besprochenen Werken und erhalten nur insofern ein anderes Gepräge, als dies durch die dialogische Form der Rahmenerzählung bedingt ist. Zu den Unterhaltungen des Autors mit dem Leser treten auf diese Weise noch die des Schah mit dem erzählenden Philosophen; indessen dienen auch die kurzen, stets humoristisch gehaltenen Einwürfe des Schah Gebal nur dazu, die trotz alledem langatmige und zuweilen ermüdende Erzählung für einen Augenblick der Erholung zu unterbrechen. Zeigt der Dichter schon in allem diesen seine virtuose Handhabung der verschiedensten Mittel des humoristischen Stils, so findet er auch manche neue Wendung, den Faden der Erzählung zu zerreissen. Einmal (IV, 191) nimmt er eine Lücke im Text an, ein andermal bringt er eine solche, obwohl sie in seiner angeblichen Vorlage nicht vorhanden ist (II, 120—126). Dann wieder bringt der Schah durch ein Machtwort oder durch sein ungewolltes Einschlafen den Erzähler zum Schweigen. In den meisten Fällen denkt Wieland nicht daran, irgendwo Fortsetzung oder Schluss zu bringen. So endet er auch seinen Roman, ohne den Bericht von den Königen von Scheschian zum Schluss geführt zu haben,[2]) er endet — genau wie Sterne —,

[1]) Tristram Shandy, S. 145 f.

[2]) Erst in der Ausgabe letzter Hand fügt Wieland ein Schlusskapitel zu, das den Untergang des Reiches Tifans nach den Erfahrungen der französischen Revolution erzählt; vgl. B. Seuffert a. a. O. S. 351 bis 360.

wiewohl er noch vielerlei ausdrücklich zur Besprechung angekündigt hat.

Die zahlreichen Anmerkungen zeigen in ihrem Inhalt und der Art ihrer Verwendung ebenso deutlich den Einfluss Sternes, wie wir auch gewiss die eingeflochtenen Frivolitäten auf diesen Schriftsteller zurückführen dürfen, zumal sie zu dem Inhalt dieses Werkes herzlich wenig passen.[1]) Die eigentliche Zeit der Frivolität Wielands liegt jetzt weit hinter ihm; und doch ist die Lust, mit „Sinnenscenen“ zu spielen, oder kurz ein gewisses Vergnügen an Zweideutigkeiten noch nicht ganz erstorben. Allerdings kannte Wieland sein Publikum, und hier galt es besonders die Hofkreise zu fesseln, die infolge ihrer französischen Bildung und ihrer gewohnten Lektüre nach frivoler Kost verlangten. Aber sicher sind die Zweideutigkeiten bei Wieland hier nicht bloss aus dieser Berechnung eingeflochten; wir dürfen ihm glauben, wenn er sie in der Einleitung (Tl. III, S. XVIII) „Spiele seiner philosophischen Muse“ nennt. Aber spielte nicht auch Sterne überall in seinen Romanen mit solchen „Sinnenscenen“?

Von einer Handlung kann in diesem Romane nur bei den Berichten über die Könige von Scheschian die Rede sein. Bei den Personen des Rahmens begnügt sich der Dichter damit, sie dem Leser in ihren Reflexionen über das Erzählte vorzuführen, um durch ihre verschiedenartige Betrachtungsweise der gleichen Vorfälle uns in echt Sternischer Weise die Abstufungen ihrer Charaktere vor Augen zu führen. So gibt uns namentlich der Schah durch seine Zwischenfragen und Randbemerkungen unbewusst eine vortreffliche Selbstcharakteristik.[2]) Sobald der Philosoph in Wärme gerät und die grössten und edelsten Wahrheiten mit Ueberzeugung vorträgt,

[1]) Vgl. hierzu Isaak Iselins Kritik (Allgem. dtsch. Bibliothek 1773, Bd. XVIII, S. 329—63), die mir indessen teilweise übertrieben erscheint.

[2]) Interessant ist wegen des direkten Hinweises auf Sterne die I, 27 gegebene Charakteristik Schah Gebals: „Nach Grundsätzen zu denken oder nach einem Plane zu handeln, war in seinen Augen Pedanterey und Mangel an Genie. Seine gewöhnliche Weise war, ein Geschäfte anzufangen und dann die Massregel von seiner Laune oder vom Zufall zu nehmen. So pflegten die witzigen Schriftsteller seiner Zeit ihre Bücher zu machen.“

schläft Schah Gebal regelmässig ein, ungefähr so wie auch der alte Shandy und Onkel Toby in dem wichtigsten Momente des Sternischen Romanes am hellen Tage einschlafen, da nämlich, als unter grossem Lärm zu ihren Häupten der Titelheld zur Welt kommt.[1]) Wie alle edleren Entschlüsse des Schah durch dessen Vergesslichkeit oder Laune vereitelt werden,[2]) so schwebt auch über des alten Shandy Beschlüssen das Verhängnis, dass infolge von Missverständnissen und anderen unglücklichen Zufällen immer das Gegenteil von ihnen geschieht.

Manche Parallelen zu Sterne ergeben sich auch bei der Charakterschilderung einzelner Könige von Scheschian, deren absonderliche Liebhabereien, wie das Abrichten von Distelfinken, das Schnitzen von Mäusen aus Apfelkernen, das Backen von Kuchen und Pasteten, an das Steckenpferd Onkel Tobys erinnnern. So hat auch die ehrliche Verlegenheit des weisen Danischmend (I, 62) bei unerwarteten thörichten Zwischenfragen und die ihr gegenübergestellte Zungenfertigkeit des verschlagenen Kanzlers einige Vorbilder bei Sterne.

Wie in der „Empfindsamen Reise“ (S. 94—95) der gefangene Star von Hand zu Hand weitergegeben wird, bald aus Gefälligkeit, bald aus Bequemlichkeit, so wandert in Scheschian die „mühsame Bürde“ der Regierung von einem zum andern (II, 14—15).

Das glückliche Naturvölkchen des Psammis, dessen Vorbild bereits von anderer Seite in „Ah quel Conte“ nachgewiesen ist,[3]) besitzt dieselben patriarchalischen Zustände, wie sie Yorick bei dem Landvolk in den Weingärten am Berge Taurira angetroffen (Sent. Journey, S. 145 ff.).

Die wichtigste Parallele des „Goldenen Spiegels“ mit den Werken Sternes ist indessen folgende. Wie der englische Schriftsteller sich in Yorick porträtiert, so stellt sich Wieland in der Person des Kador selbst dar.[4]) Obgleich ja beide

[1]) Tristram Shandy, S. 145.

[2]) Z. B. IV, 92—93.

[3]) Dtsch. Litt. Denkm. VII und VIII, 565 und 649 ff.

[4]) Vgl. Frankf. Gelehrte Anzeigen 1772 und B. Seuffert a. a. O. 408—430.

Autoren, wie wir oben sahen, sich nicht scheuen, ihre Erzählungen zu unterbrechen, um ihre eigenen Meinungen zum besten zu geben, so erreichen sie doch auf diese Weise, dass sie ihre eigene Gesinnung in besserem Zusammenhange und darum wirksamer vorbringen können. Aber die Parallele geht noch weiter. Die Lebensanschauungen Kador-Wielands sind in vielen wichtigen Punkten dieselben wie die Yorick-Sternes. Wenn wir z. B. im „Goldenen Spiegel“ (III, 25) von einem Schriftsteller (Kador) hören, „der sich von dem grossen Haufen der moralischen Schreiber seiner Zeit durch eine Art von Antipathie gegen alles Aufgedunsene und Gezierte in Empfindungen, Begriffen und Sitten und überhaupt durch eine merkliche Entfernung von der Kunstsprache sowohl als von den Maximen des grossen Haufens unterschieden hatte“, so hat Wieland zwar zweifellos zunächst sich selbst im Auge, aber all das Gesagte passt noch besser oder ebenso gut auf Sterne. War es nicht Sterne, bei dem er gerade diese ausgesprochene „Antipathie gegen alles Aufgedunsene“ kennen gelernt,[1]) von dem er sie sich angeeignet hatte? Die moralischen Giftmischer, nämlich die „gravitätischen Zwitter von Schwärmerei und Heuchelei“ sind auch Sternes grimmigste Feinde, die er so oft mit beissender Satire verspottet, aber wohl nie wirksamer als in der bekannten Kastanienscene (Tr. Sh., Kap. CXIII). Decken sich nicht die schiefen Urteile, die Wieland über sich selbst zu hören bekam, und die Vorwürfe, die er seinem Kador, also sich selbst, durch dessen Gegner machen lässt, mit denjenigen, die nicht nur in England, sondern auch in Deutschland gegen Sterne erhoben wurden? Auch diesem hatte man, „da seine Schriften mit Vergnügen gelesen“ wurden, vorgeworfen, dass er dem menschlichen Herzen „auf die unerlaubteste Weise schmeichle“. Beiden warfen die Gegner bösen Willen gegen die Tugend vor, obwohl jeder von ihnen in seinem scherzenden Tone der Welt sehr ernste Wahrheiten sagte, und obgleich beide mit launiger Freimütigkeit jeglicher Heuchelei die Maske heruntergerissen. Bei beiden finden wir endlich die Abneigung gegen

[1]) Tristram Shandy, S. 19—20 u. a. m.

das orthodoxe Pfaffentum, gegen die Intoleranz der Geistlichen, die zu den Bürgerkriegen und unerhörten Grausamkeiten geführt habe. Wie Sterne diesem Thema das längste Kapitel seines „Tristram Shandy“ (S. 90—108) gewidmet hat, so macht es Wieland zum Mittelpunkt der ganzen Handlung in der Fortsetzung seines goldenen Spiegels, in der erst drei Jahre später erschienenen

Geschichte des Philosophen Danischmend,

um uns zu zeigen, wie das Glück eines ganzen Volkes einzig durch pfäffische Niedertracht vernichtet wird. Das Werk, das sich ebenfalls gegen Rousseau richtet, ist wieder in dem Tone Sternes gehalten. Es zeigt die diesem eigentümliche Ironie, jedoch in feinerer und ernsterer Form als der „Goldne Spiegel“; auch die Charaktere sind edler und reiner als dort. Die spärliche Handlung ist wiederum von den Reflexionen der Hauptfiguren überwuchert, die, wie bei Sterne, Männer vorgerückten Alters sind. Wie bei Sterne wechselt auch hier freie Erzählung mit dialogisierten Betrachtungen ab.

In der ersten Hälfte ist der lustige Plauderton Sternes mit all seinen stilistischen Eigentümlichkeiten vorherrschend; später dagegen gewinnen die ernsten philosophischen Betrachtungen immer mehr an Raum und drängen den Einfluss des Engländers so weit zurück, dass dieser sich fast nur noch in gelehrten, oder scheinbar gelehrten Anmerkungen verrät. Offenbare Verwandtschaft mit Sterne zeigt sich in der ganzen philosophischen Methode des Danischmend[1]) und in den sentimentalen Partien. Wieland wirft nicht nur immerfort mit Sternischen Schlagworten, wie „Tochter der Natur“ (I, 41) und „Mann von Gefühl“ (I, 48) um sich, nennt nicht nur den Danischmend wiederholt „empfindsam“ (z. B. I, 35); sondern er weiss auch die von Danischmend und dem Kalender belauschte Familienscene (I, 239—244) mit Sternischem Pinsel und Farben zu einem kleinen Kabinetstück in ihrer Art auszumalen. Die erste Begegnung Danischmendens mit seiner späteren Gattin Perisade (I, 39—40) vollends ist eine

[1]) Z. B. Teutscher Merkur 1775. I. 38—39.

unleugbare Nachbildung der verschiedenen Scenen in der „Empfindsamen Reise“, in denen Yorick seine Bekanntschaften anknüpft. Die ausführliche Erörterung über die geeignetsten Augenblicke zur Zeugung von Kindern geht auf gleiche Auseinandersetzungen Sternes zurück; hierbei bringt auch Wieland das bei Sterne in solchem Falle unvermeidliche Anzapfen der Leserin. So hat auch die Verspottung der Rechtsgelehrten mit ihrer unmoralischen Kasuistik eine Reihe von Vorbildern im „Tristram Shandy“. Wie Sterne von den Namen (Tr. Sh., Kap. XIX u. a.), behauptet Wieland von den Farben (I, 46), dass Glück und Unglück von ihrer Wahl abhänge, und würdigt endlich auch die Nasen (I, 118) einer längeren Diskussion, denen Sterne eine ganze Reihe von Kapiteln (Tr. Sh., Kap. 75—82) gewidmet hatte. In den

Gedanken über eine alte Aufschrift

begegnen wir vielfach Sternischen Gedanken, so in dem hier von Wieland ausgesprochenen Grundsatz seiner menschenfreundlichen Moral, die Menschen zu ertragen, ohne sich über sie zu ärgern. Auch Sterne lächelte wohl über die Thorheiten der Menschen, aber gleich Wieland hielt er es für unbillig, „ihrer Gebrechen zu spotten, oder mit den Fehlern eines andern zu hadern, weil es — nicht die seinigen sind“ (S. 59 bis 60). Auch glauben wir den vielverkannten und vielgeschmähten englischen Humoristen zu hören in der Klage Wielands (S. 54): „Wie wenige bringen zur Lesung eines Buches den bestimmten Grad von Kenntnissen, von Vernunft, Witz, Geschmack und Empfindsamkeit mit, den der Verfasser voraussetzt!“ Einen etwaigen Einfluss Sternes auf den Stil scheint hier die ernste Behandlung des an sich ernsten Themas ausgeschlossen zu haben. Ueberhaupt wird von nun an der Einfluss des Engländers auf Wieland geringer und beschränkt sich im wesentlichen mehr auf solche Dichtungen, die durch einen humoristischen Inhalt dazu verlocken. So zeigen die sämtlichen in dieser und der folgenden Zeit entstandenen Singspiele und lyrischen Gedichte nichts, was an Sterne erinnerte.

Erst wieder bei der

Geschichte der Abderiten

wird der Dichter durch das Thema auf den Engländer geführt und an seinen genialen Witz erinnert; ja der Gedanke ist nicht ganz von der Hand zu weisen, dass der Stoff dem Dichter durch Sterne erst nahe gebracht ist. Abdera, die Abderiten und Demokrit werden sowohl im „Tristram Shandy“ (z. B. S. 373) wie auch in der „Empfindsamen Reise“ (z. B. S. 47) wiederholt erwähnt. Mit der Geschichte, die Wieland selbst über die Entstehung der Abderiten erzählt,[1]) liesse sich diese Hypothese sehr gut vereinigen, wenn wir in jener Erzählung nicht sowohl einen Bericht wirklicher Ereignisse als vielmehr ein Spiel dichterischer Phantasie zu sehen haben. Jedenfalls citiert Wieland unmittelbar, bevor er jene Entstehungsgeschichte zum besten gibt, zwei Seiten lang aus Sterne, beziehungsweise aus dem von Sterne seinerseits citierten Slawkenbergius, ein Umstand, der darauf schliessen lässt, dass er bei dem Niederschreiben jener Geschichte Sterne aufgeschlagen neben sich liegen hatte.

Aber wie dem auch sein mag, jedenfalls ist der zuerst entstandene Teil der Abderiten durchaus in Sternischem Geiste geschrieben. In den späteren Teilen, die nachgewiesenermassen unter dem Eindruck seiner Mannheimer Reiseerfahrungen geschrieben sind, mag die ursprüngliche Anregung, zumal nach einem Zwischenraum von vier Jahren, ihre Wirkung verloren haben. Uns interessieren hier also nur die ersten Teile dieses Werkes, und nur von diesen gelten die folgenden Bemerkungen.

Wielands Humor ist hier feiner und künstlerischer als in allen bisherigen Schriften: seine Begabung hat in dieser Hinsicht hier ihre höchste Vollendung erreicht. Nicht Einheit der Person weist dieser Roman auf, auch keine Einheit der Handlung oder des Interesses, sondern nur — wie der „Tristram Shandy“ — Einheit der Satire. Seine Polemik richtet sich, wie Sternes Spott, gegen alle Arten von Schwärmerei und Aberglauben, und wie gegen Sterne, erhebt sich gegen

[1]) Teutscher Merkur 1774, III, 37 f.

Wieland ein Sturm des Unwillens von seiten derer, die sich porträtiert glauben. Bei beiden Autoren sind die Helden wieder Männer in vorgerückten Jahren; Wieland zeichnet sich selbst im Demokrit wie Sterne sich im Pfarrer Yorick, und jeder zeigt uns in seiner Geschichte, wie er verkannt und angefeindet wird. Auch das sprunghafte Erscheinen ist beiden Romanen eigentümlich und erklärt sich wohl von selbst aus dem Charakter beider Werke, der eben dem Autor nur dann die Arbeit ermöglichte, wenn Laune und Stimmung des Augenblickes ihn dazu befähigten. Wie aber Sterne sich nötigenfalls wohl durch Lektüre in seiner tollen Bibliothek in Laune brachte, so mag Wieland sich seinerseits manchmal durch Sternes Schriften in die erwünschte ausgelassene Stimmung versetzt haben. Wiederholt redet er von seiner Shandyschen Laune, beklagt aber zugleich, dass sie so selten sei.[1]) Nur so, durch beständige Lektüre in Sternes Werken während der Zeit der Arbeit an den „Abderiten", kann man sich die vielen offenbaren Nachahmungen desselben erklären, die überall in den „Abderiten" zu finden sind.

Dies gegenseitige Verhältnis der beiden Schriftsteller zeigt sich zunächst wieder in stilistischer Hinsicht, wobei Wieland nicht nur das allgemeine Prinzip der Abschweifungen und der die Erzählung unterbrechenden persönlichen Auseinandersetzungen mit dem Leser entlehnt, sondern sich auch in Einzelheiten von seinem Vorbild beeinflussen lässt.

Wenn er den Leser (Teutscher Merkur 1774, I, 38 ff.) auffordert, die „Abderiten" überhaupt nicht zu lesen, falls er etwas Notwendigeres zu thun oder gar Besseres zu lesen habe, bringt er bei dieser Gelegenheit in direkter Nachahmung Sternes und zum Teil wie er mit biblischen Worten eine lange Aufzählung von allen möglichen Abhaltungen, die er dem Leser in den Mund legt; endlich kommt er, wie jener, zu dem Schlusse, ein beschäftigter Leser sei schlimmer als gar keiner. Wie Sterne gewisse Kapitel, so bittet Wieland einmal gar alles Bisherige nochmals zu lesen (Merkur 1778, III,

[1]) Teutscher Merkur 1778, III, 256.

30), eine Aufforderung, die bei einer Fortsetzung nach vier Jahren schliesslich nur allzu begreiflich ist. Wenn er eine neue Person auf die Bühne bringt, so bedient er sich der Sternischen Einführungsweise: „Ich gedenke nicht, dass es Sie gereuen wird, den Mann näher kennen zu lernen“ (Merkur 1774, I, 56).

Charakteristisch für die nun allmählich eintretende Abnahme des Sternischen Einflusses auf Wieland ist es, dass viele derartige, die Erzählung hemmende Stellen in der späteren Ueberarbeitung gestrichen oder doch wenigstens wesentlich gekürzt sind;[1]) und zwar sind nicht nur Partien in Wegfall gekommen, die ursprünglich die grossen Unterbrechungen in der Publikation dem Leser in launiger Weise vermitteln sollten und nachher bei einer neuen Auflage des vollendeten Werkes überflüssig geworden waren,[2]) sondern auch eine ganze Reihe von Stellen, wo eine solche Rücksicht nicht vorlag, ein offenbares Zeichen dafür, dass Wieland später nicht mehr von der rechten Sternischen Laune erfüllt war und deshalb die allzu häufigen Unterbrechungen störend empfand. Wenn nun Wieland statt dessen Kapitelüberschriften, oft von unglaublicher Länge, beifügt, so widerspricht dies durchaus nicht dem obigen Korrekturprinzip, die Unterbrechungen im laufenden Texte zu vermindern. Ueberdies sind die meisten dieser Ueberschriften nur trockene Inhaltsangaben.

Von diesen Streichungen sind die von Sterne beeinflussten zahlreichen und langausgeführten Anmerkungen, die wieder gern die Gelehrten mit dem Gift ihrer Satire bespritzen, in der neuen Auflage nur ganz vereinzelt betroffen worden.

Auch in diesem Romane finden wir die Häufungen gleichartiger Worte wieder (Merkur 1774, I, 34, 57, 160; II, 150 u. a.) und humoristische Parallelen wie: „Damals war die Weisheit so teuer und noch teurer als — die schöne Lais.“[3])

Der aus dem „Tristram Shandy“ bekannte Slawkenbergius wird wiederholt citiert, die Geschichte vom „König in Böhmen-

[1]) Merkur 1774, I, 40, 56—57 u. a.

[2]) Z. B. Merkur 1780, III, 81—87.

[3]) Vgl. bei Sterne z. B. den drastischen Vergleich Trims (Tr. Sh., S. 443).

land mit seinen sieben Schlössern" (Merkur 1774, 1, 39) erwähnt, Homunculus (ebd. I, 47) genannt, wiederholt über Steckenpferdchen (z. B. ebd. I, 107) und Nasen, über welche ja Sterne ganze Kapitel brachte, philosophiert, desgleichen — wie in der „Empfindsamen Reise" (S. 20 f.) — über die Zwecke eine Reise zu machen (ebd. I, 58), über seltsame Zufälle und grosse Wirkungen kleiner Ursachen. So könnte man den Prozess um den Eselsschatten mit seinen staatsgefährlichen Folgen in Parallele setzen zu der im „Tristram Shandy" (aus Slawkenbergius) erzählten Geschichte vom Mann mit der grossen Nase, die einen so grossen Aufruhr in Strassburg hervorrief, dass die Stadt ohne Schwertstreich von den Franzosen weggenommen werden konnte. So behauptet Wieland — gleichwie Sterne (Sent. Journey, S. 21 f.) —, dass der Charakter eines Volkes durch das Klima, in dem es lebt, oder durch den Himmel, unter den es versetzt wird (ebd. III, 36), beeinflusst werde, und bringt, wie der Engländer, das Gleichnis vom Burgunderwein, der an das Kap der guten Hoffnung verpflanzt, ein anderer geworden sei. Hierbei (ebd. I, 41) verschmäht Wieland, wohl mit Absicht, sich auf das Zeugnis Sternes zu berufen, das er in anderen Fällen, wo es ihm passt, gern als das des besten Kenners der menschlichen Natur ausgibt. Freilich scheut sich Wieland deshalb nicht, auch bei Gelegenheit einmal gegen „den wunderlichen Menschen" zu polemisieren (Merkur 1778, IV, 130—134) und auf seine Sentimentalität zu schelten, wenn sie ihm unbequem ist, z. B. bei den Folgen der Theateraufführung der Euripideïschen „Andromeda" in Abdera. Yorick hatte, um seinem Hymnus auf die wohlthätige Macht der Liebe durch eine rührende Erzählung eine wirkungsvolle Illustration beizufügen, sich erlaubt, dieses Geschichtchen umzugestalten. Er hatte Abdera zu einer Mördergrube gemacht, was sich mit Wielands Schilderung von dem im Grunde doch harmlosen Abderitenvölkchen nicht vertrug. So tadelt Wieland denn gewaltig Sternes eigenmächtige Entstellung der Quellen, erlaubt sich aber gleichwohl selbst seine eigene Quelle, Lucian, zu korrigieren, um die Abderiten mehr in dem von ihm verliehenen Charakter handeln zu lassen.

Nachgeahmt ist der Verfasser des „Tristram Shandy“ auch unverkennbar in der Episode von der Gulleru (Merkur 1774, I, 75 ff.). Sobald Demokrit ihren Namen erwähnt, wird er aus seinem Hörerkreis heraus unterbrochen und genau mit denselben Worten examiniert wie Yorick bei Sterne. Nachdem beide zugestanden, dass diese Dame weder ihre Frau noch ihre Beischläferin noch ihre Freundin oder Sklavin sei, und nachdem lange über die Angelegenheit disputiert und philosophiert ist, erfahren wir doch bei beiden schliesslich nichts über das wirkliche Verhältnis (vgl. Tr. Sh., Kap. XVIII, S. 37; Kap. CXVIII, S. 263 u. a.).

Wenn Pröhle (im Vorwort seiner Ausgabe der „Abderiten“ in Kürschners Deutscher Nationallitteratur) Wieland die anfängliche Absicht zuschreibt, die Schilderung der Liebe Demokrits zu seiner Gulleru in den Mittelpunkt seiner Geschichte zu stellen, so kann ich ihm keineswegs zustimmen. Allerdings stand Demokrit anfangs im Mittelpunkt der Erzählung und trat erst bei der späteren Bearbeitung mehr in den Hintergrund; aber gegen jene Annahme spricht der Titel „Geschichte der Abderiten“, der von Anfang an feststand. Ich glaube, dass das Geschichtchen von Gulleru immer nur nebensächlich gedacht war, und sehe in ihm nur eine Episode à la Sterne, dessen Nachahmung sich in allen Einzelheiten, wie in der Apostrophe und den Fragen der Hörer und ihrer Beantwortung, unleugbar verrät. —

Unter den verschiedenen „An Psyche“ betitelten Fragmenten erwähnt dasjenige vom Jahre 1774 (Merkur 1774, II, 14—33) das aus dem „Tristram Shandy“ bekannte „Vorgebirg der Nasen“ und den Faununculus, den Wieland wiederholt ausdrücklich eine Nachbildung des Sternischen Homunculus genannt. Ja Wieland citiert hier auch wieder (S. 29 bis 30) die ihm offenbar ans Herz gewachsene Geschichte von „Amandus und Amanda.“[1])

Alle nun folgenden Dichtungen Wielands weisen, mit Ausnahme des „Oberon“, keinen tieferen Einfluss des englischen Humoristen mehr auf. Höchstens finden wir hier und

[1]) Tristram Shandy, S. 403—404.

da eine gelegentliche Reminiscenz an Sterne oder einen flüchtigen Hinweis auf „Tristram Shandy". So enthalten die Worte des Mylords in der „Philosophie endormie" (S. 17) eine Anspielung auf Sterne. Wieland sagt selbst in einer beigefügten Anmerkung, sie beziehe sich auf eine Stelle im „Tristram Shandy", „die zwar sehr philosophisch, aber eben nicht die delikateste" sei (vgl. Tauchnitz Edition, Kap. 249, S. 421).

Auch unter den Erzählungen des „Hexameron von Rosenhain" befinden sich zwei, die flüchtige Hinweise auf Sterne bringen. So lesen wir in der „Novelle ohne Titel" den Passus „mit Tristram Shandy zu reden", in „Liebe ohne Leidenschaft" die Stelle „sich, wie Tristram Shandy, sogar mit einem Esel in ein Gespräch einzulassen".

Selbst im „Peregrinus Proteus" kann von einer Beeinflussung durch Sterne kaum die Rede sein. Den Kern des Werkes bilden wie bei Sterne nicht die erzählten Ereignisse, sondern die daran geknüpften Reflexionen, die in Form eines Dialogs, zuweilen in launiger Plauderei, meist aber sehr trocken zum besten gegeben werden. Die erwähnten stilistischen Eigentümlichkeiten fehlen gänzlich, dagegen weisen die Charaktere eine entfernte Verwandtschaft mit denen Sternes auf; denn es sind, wie bei ihm, Männer in vorgerückten Jahren mit origineller und doch wieder typischer Charakteranlage. Aber sie wissen nicht, wie die meisten Figuren Sternes unsere Sympathie zu gewinnen; selbst der Titelheld lässt uns völlig gleichgiltig. Am Schlusse haben wir höchstens die Befriedigung, dass das uns vorgeführte Rechenexempel richtig gelöst ist. Und in der That handelt es sich nur um das psychologische Exempel, einen Skeptiker wie Lucian zu überzeugen, dass ein Sonderling wie Peregrin seiner Anlage und Erziehung zufolge so und nicht anders werden und handeln musste. Hierbei hat sich Wieland allerdings als trefflicher Psychologe bewährt.

So sehen wir, wie der Einfluss des englischen Humoristen, der Wieland in den ersten Partien der „Abderiten" noch vollständig beherrschte, allmählich immer geringer wird. Ja, die einzige Dichtung Wielands aus der späteren Zeit, die Sterne

bis zu einem gewissen Grade beeinflusst hat, zeigt durchaus nichts von der früheren, vorzugsweise stilistischen Nachahmung des Engländers. Der

Oberon,

Wielands anmutigste und schönste Dichtung, heutzutage der einzige Erbe seiner einstigen Popularität, verdankt das Leitmotiv der schwergeprüften treuen Liebe einer Episode „Tristram Shandys", der rührenden Liebesgeschichte von Amandus und Amanda.[1]) Wielands aussergewöhnliches Wohlgefallen an dieser kleinen Erzählung hat längst der Umstand bewiesen, dass wir ihr in seinen Dichtungen schon ein halb Dutzendmal oder gar öfter begegnet sind; ich erinnere nur an das soeben erwähnte Gedicht „An Psyche", an den „Neuen Amadis" und den „Danischmend", wo Sternes Episode unverändert, nur in Vers und Reim gekleidet, eingeflochten war. Hier, wo Wieland die kurze Erzählung Sternes zum Thema einer Dichtung von dem Umfange des „Oberon" wählt, musste er sie selbstverständlich mit tausend Zügen ausstatten und ausschmücken und so die charakteristische, knappe Form des Originals aufgeben. Gleichwohl lässt sich trotz aller Ausschmückung und seelischen Vertiefung die ursprüngliche Fabel Sternes leicht wieder herausschälen. Wie Wieland das Thema der schwergeprüften treuen Liebe dadurch vertieft, dass er die lange, grausame Trennung der Liebenden als Sühne für die Schuld einer schwachen Stunde darstellt, so gibt er dem Tone seiner Dichtung entsprechend statt der grausamen Schicksalsfügung, die bei Sterne erst die Toten vereinigt, seiner Erzählung einen versöhnlichen Schluss. Charakteristisch ist auch der Umstand, dass Wieland den Namen des Helden vertauscht. Offenbar entsprach der Name Amandus zu wenig dem männlichen Rittertum seines Helden, dem Wieland andere Tugenden als passive Liebe leihen musste, wenn er im Laufe der langen Geschichte uns nicht schliesslich langweilig oder gar widerwärtig werden sollte. Dass für die Dichtung „Oberon" ausserdem der französische Roman von Hüon, dem

[1]) Tristram Shandy, S. 403—404.

Wieland ja auch den Namen seines Helden entlehnte, recht eigentlich die Quelle gewesen, ist eine bekannte Thatsache, auf die wir hier nicht weiter einzugehen brauchen. Welche Einflüsse sonst noch auf den „Oberon“ gewirkt haben, ist ebenfalls zur Genüge dargestellt durch die Untersuchungen von Max Koch, K. Otto Mayer und vieler anderer, wie denn überhaupt der „Oberon“ vor anderen Dichtungen unserer Nationallitteratur die wissenschaftliche Forschung angezogen hat.

IV.

Schlussbetrachtung.

So sehen wir, dass zahlreiche Dichtungen Wielands einen unleugbaren Einfluss Sternes verraten, dass dieser Einfluss des englischen Humoristen aber nicht zu allen Zeiten derselben Art gewesen ist, die gleiche Stärke bewahrt hat. Wie natürlich, ist er in den ersten Jahren nach Wielands Bekanntwerden mit Sternes Romanen am stärksten und für unsere Beobachtung am handgreiflichsten. Mit der Zeit wird er, trotz häufiger Lektüre dieses seines „Lieblingsautors“, durch anderweitige Eindrücke zurückdrängt, so dass nur noch gelegentliche Reminiscenzen an Sterne und Citate aus seinen Romanen anzutreffen sind. Ebenso äusserte sich der Einfluss des Engländers in den fraglichen Dichtungen Wielands sehr verschieden. Wir sahen, dass er bei einigen den ganzen Plan eingab, für Handlung und Charakteristik massgebend wurde, in anderen Werken dagegen sich auf eine mehr oder weniger ausgedehnte äusserliche Nachahmung stilistischer Details beschränkte.

Sobald dieser Einfluss sich geltend macht, haben wir stets eine sehr geringe Handlung und desto mehr lange philosophische Betrachtungen und Belehrungen. Die kurze Handlung wird immer da, wo man es am wenigsten erwartet, durch weite Abschweifungen unterbrochen, so dass sich häufig nur eine lange Reihe von einzelnen Bildern und Scenen ergibt. Bei Wieland ist diese Willkür häufig bloss eine scheinbare, da in der That eine gewisse Disposition zu grunde liegt und man selten — zum Beispiel im „Neuen Amadis“ — vergisst, wo man sich in der Handlung befindet; nicht so bei Sterne, der seinen Stolz darein setzt, es dem Leser unmöglich zu

machen, den Inhalt der nächsten Seite zu erraten. In der That verliert man bei ihm die Handlung immer wieder aus den Augen, da dieselbe nie länger als zwei Seiten fortgeführt und dann stets durch eine endlose Abschweifung unterbrochen wird. Diese Abschweifungen dienen allerdings oft dazu, uns unvermerkt weiter zu bringen, besonders gern, wenn der Verfasser die Absicht ausgesprochen, uns einen seiner Helden zu charakterisieren; ohne dass man es recht merkt, führt er diese Absicht in der scheinbar ganz unangebrachten Abschweifung aus, indem er aus früheren Erlebnissen und dem Verhalten seines Helden dabei ihn trefflich kennzeichnet. Wieland versuchte sein Vorbild auch hierin gelegentlich nachzuahmen. Besonders charakteristisch ist der Einfluss Sternes auf Wielands Stellung zum schönen Geschlecht in den betreffenden Dichtungen. Obwohl beide, Sterne wie Wieland, sich wiederholt als Verehrer des schönen Geschlechtes ausgeben, muss dasselbe nur immer dann herhalten, wenn der Autor Gelegenheit hat, es in einer zweideutigen, oder gar mehr als zweideutigen Situation zu zeigen. So hat in der That weder Sterne noch Wieland in den hier in Frage kommenden Dichtungen irgend eine Heldin und überhaupt eine Frau, die günstig geschildert wird. Beider Helden sind Männer in vorgerücktem Alter, meist eine Art Sonderlinge. Sterne charakterisiert sie regelmässig dadurch, dass er sie uns auf ihrem Steckenpferd vorführt. Wieland versucht es einigemale auf gleiche Weise. Beide stimmen darin überein, dass sie ihre Helden fast nie durch Handlungen, sondern durch ihre Reflexionen über ihre Schicksale charakterisieren; Sterne indessen versteht es, sie plastischer zu gestalten und uns menschlich näher zu bringen.

Das stilistische Detail, in dem Wieland den englischen Humoristen nachahmt, ist zu mannigfaltig, als dass es hier in all den einzelnen Erscheinungen anzuführen wäre. Die Hauptzüge mögen genügen. Beide Autoren benutzen die Abteilung ihrer Romane in Kapitel zu komischen Wirkungen, indem sie Kapitel von wenigen Zeilen einschieben, in denen dann etwa der Leser oder die Leserin aufgefordert wird, das letzte Kapitel gefälligst noch einmal durchzulesen, da man es

entweder zu flüchtig gelesen und eine wichtige Bemerkung übersehen habe, oder da das Kapitel so ausgezeichnet geschrieben sei, dass es eine mehrfache Lektüre verdiene. In dieser Art treten beide Autoren oft hinter ihrer Erzählung hervor, plaudern über ihre Schreibweise, apostrophieren abwesende oder gegenwärtige Personen, oft den Leser selbst oder am liebsten die „schöne Leserin", und zwar diese bei jeder unpassenden Gelegenheit. Der beabsichtigte Gegensatz zwischen der „schönen" Leserin und den ungünstig geschilderten Frauen erhöht natürlich die Komik. Beide Autoren machen sich selbst Einwürfe, oder lassen sich solche vom Kritiker oder Leser machen, sei es um gegen den vorgeblichen Angreifer einen Trumpf auszuspielen oder sich selbst zu ironisieren. In paraphrastischen Worthäufungen, gelehrten oder gelehrt sein sollenden Anmerkungen, in scheinbar tiefsinnigen philosophischen Betrachtungen und hundert solchen Einzelheiten ahmt Wieland den Engländer und seinen ironischen Witz nach. —

Möge es mir gelungen sein, nachzuweisen, dass Wieland trotz seiner mehrfachen Verwahrung dagegen dennoch in mehreren seiner Dichtungen sich jenem Schwarme beigesellt hat, der wie ein Kometenschweif sich in Deutschland an Sterne anschloss.[1]) Andererseits, glaube ich, darf man ihm zugestehen, dass er nicht wie die meisten Nachahmer Sternes in sklavischer Weise ihm gefolgt ist, sondern seine persönliche Dichterindividualität zu wahren gewusst hat, so gut wie Jean Paul, den ja gleichfalls eine ganz ungewöhnliche Begeisterung für Sterne zur Nacheiferung geweckt hat.

[1]) Der geistvollste unter diesen Nachahmern Sternes dürfte Joh. Karl Wezel sein, der in seiner Lebensgeschichte „Knauts des Weisen" (1773—76) zeigt, wie der Mensch nur das Produkt der äusseren Umstände sei.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

X.

Leo Tolstoj.

Eine Skizze seines Lebens und Wirkens.

Von

A. Ettlinger.

BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1899.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift will Tolstojs Entwicklungsgeschichte auf Grund seiner Werke nur in ihren Hauptzügen darstellen und zugleich eine kurze Charakteristik der bedeutendsten von diesen Werken geben. Eine vollständig erschöpfende Behandlung des ungemein reichen Stoffes ist vorläufig ja überhaupt nicht möglich, da der Briefwechsel des Dichters, von dem zweifellos wertvolle Aufschlüsse zu erwarten sind, sich unserer Kenntnis noch entzieht und voraussichtlich noch manches Jahr uns vorenthalten bleiben wird. Auch erstreckt sich die Wirksamkeit Tolstojs über so viele und verschiedenartige Gebiete, daſs sie ein einziger kaum endgültig erschöpfend wird darstellen können, bevor sie nicht berufene Vertreter jener verschiedenen Gebiete nach ihren einzelnen Seiten fachmännisch gewürdigt haben.

Gleichwohl haben uns die letzten Jahre schon manches Treffliche über den russischen Dichter und Denker gebracht. Das Meiste hat zu seiner Erkenntnis in Deutschland R. Löwenfeld beigetragen, sowohl durch seine vorzügliche Ausgabe der sämtlichen Werke Tolstojs in deutscher Übersetzung, von der bis jetzt sieben Bände erschienen sind, wie durch seine eignen Schriften über den russischen Dichter und unter ihnen hauptsächlich wieder durch eine wertvolle Biographie Tolstojs, von der jedoch bisher nur der erste Band ans Licht getreten ist.

Daſs vornehmlich diese tüchtigen Arbeiten, aber auch andere Schriften über Tolstoj in dem folgenden Versuche

dankbar benützt worden sind, versteht sich wohl von selbst. Doch wird darum hoffentlich der sachkundige Leser die wissenschaftliche Unabhängigkeit und den selbständigen Wert der kleinen Skizze nicht verkennen. In erster Reihe möchte sie zeigen, wie Tolstoj mit dem übrigen Geistes- und Kulturleben Europas zusammenhängt, wie er sich aus ihm entwickelt hat, und wie er schliefslich in folgerichtiger Weiterbildung seines eigensten Wesen zur Bekämpfung jenes Geistes- und Kulturlebens gelangte. Wenn durch eine derartige geschichtliche Darstellung das Verständnis einer der hervorragendsten Erscheinungen unserer Zeit gefördert wird, ist der Zweck dieser kleinen Schrift erreicht.

Karlsruhe, im August 1899.

A. Ettlinger.

Inhalt.

I.

Einleitung.

Tolstojs Schaffen zeigt zwei Haupteigenschaften: eine aufserordentliche Fähigkeit, das Wirkliche des inneren und äufseren Lebens zu schauen und künstlerisch zu gestalten, und eine stetige Neigung, über diese geschaute Welt tiefsinnige Betrachtungen anzustellen. Es ist nicht wie bei unserm gröfsten deutschen Dichter die naive Freude an allem Lebendigen, an der Urmutter Natur, welche Tolstojs Schaffenstrieb bestimmt; es sind vielmehr sittliche Fragen, die ihn vorzugsweise anziehen. In dieser Hinsicht hat er eine gewisse Verwandtschaft mit Schiller, zu dem er sich auch weit mehr hingezogen fühlt als zu Goethe. Am meisten aber erinnert die Vereinigung des strengen Wirklichkeitssinnes in Tolstoj mit einer ethisch-philosophischen Richtung an seinen Zeit- und Altersgenossen, Henrik Ibsen.

Tolstojs dichterische Laufbahn beginnt mit dem autobiographischen Roman „Lebensstufen", in welchem die innere Geschichte des Helden den Hauptinhalt bildet, das betrachtende Ich also naturgemäfs in den Vordergrund tritt.

Dann folgt eine Reihe von Erzählungen, in denen die beiden Grundelemente seines Schaffens bald einander ablösen, bald in mannigfaltiger Mischung sich verbinden. In den „Kosaken" zum Beispiel steht das frische Leben eines Naturvolkes im Vordergrund, aber es spiegelt sich in dem Gedanken- und Gefühlsleben eines jungen russischen Edelmannes von Tolstojs Art. In der Erzählung „Luzern" giebt die Tagebuchsform dem Dichter Gelegenheit zu direkten Betrachtungen über den dargestellten Vorgang. In „Polikuschka" dagegen verschwindet seine Persönlichkeit ganz hinter der dargestellten Welt.

Seinen Höhepunkt erreicht Tolstojs dichterisches Schaffen in dem Roman „Krieg und Frieden". Die persönliche Anschauungsweise des Dichters geht hier in die innere Entwicklungsgeschichte einer Reihe von Gestalten über, welche für das gesamte Volks- und Weltgetriebe in diesem russischen Nationalepos in Prosa bedeutsam sind. Im weiteren Verlauf der Dichtung aber macht sich Tolstojs philosophierende Art immer häufiger und in immer direkterer Weise geltend. Zuletzt durchbricht sie völlig den Rahmen der Dichtung.

Das ist bei dem nächstfolgenden Roman „Anna Karenina" weit weniger der Fall. Die Gesamtform ist hier eine in sich geschlossenere, und die Reflexion erscheint wieder als Ausdruck der dargestellten Persönlichkeiten, die Tolstoj mit seinem eigenen inneren Leben ausgestattet hat.

Dann aber, in der auf „Anna Karenina" folgenden Epoche, wird die philosophische Betrachtungsweise des Dichters zur siegreichen Herrscherin. Unter dem Einflufs einer neuen Weltanschauung, die sich in Tolstoj erst leise und allmählich entwickelt hatte, dann aber mit ungeheurer Gewalt sich geltend machte, wird ihm die Dichtung entweder ein Mittel zu ethischen Zwecken, oder sie wird ganz bei Seite geschoben. Der Dichter hört dann auf, Dichter zu sein, um sich völlig dem zu widmen, was er als seine religiöse, sittliche und soziale Aufgabe erkannt hat.

Tolstojs Erstlingswerk, der erste Teil der „Lebensstufen", erschien im gleichen Jahr, in welchem Gogol, der Begründer des Naturalismus in der russischen Dichtung, starb. Dostojewskij wurde schon als dessen Nachfolger bezeichnet, und der von westlicher Bildung getragene, minder eigenartige Dichter Turgenjew hatte bereits einen berühmten Namen.

Die litterarische und geistige Entwicklung Rufslands, oder besser gesagt, der herrschenden Klassen in Rufsland, nimmt im neunzehnten Jahrhundert den allerraschesten Verlauf. Während im achtzehnten Jahrhundert unter der Kaiserin Katharina II. die französische Kultur und Litteratur eine herrschende Rolle spielt, erstarkt unter dem Druck der Napoleonischen Macht mehr und mehr das nationale Leben in Rufsland. Der französisch redende russische Adel beginnt russisch zu lernen;

deutsche und englische Einflüsse in Wissenschaft und Dichtkunst drängen die französischen in den Hintergrund. Es entsteht eine russische Wissenschaft und eine russische Dichtung, welche vom Ausland lernt, ohne ihm, wie in jener französierenden Periode, gänzlich dienstbar zu sein. In rascher Aufeinanderfolge zeigen sich Einwirkungen der Sentimentalitätsepoche, der Sturm- und Drangzeit, der Romantik des Auslandes.

Durch die romantische Richtung vertieft sich der Blick für das eigene Volksleben. Man lernt die einheimische Überlieferung schätzen: im Jahr 1813 hat Karamsin seine von einem romantischen Hauch durchwehte Geschichte Rufslands vollendet. Der Russe Shukowskij nennt sich selbst den Vater der deutschen Romantik in Rufsland, und seine Übersetzungen vermitteln die Bekanntschaft mit einer Reihe von Meisterwerken der deutschen und der englischen Litteratur.

Die französierende pseudoklassische Dichtung hat ausgelebt, als Puschkin, der hervorragendste Vertreter der russischen Romantik, erscheint. Wenn er und Lermontow zeitweise auf Byronschen Pfaden wandeln, es ist doch russisches Leben, was sie in erster Reihe darstellen, und beide schöpfen gern aus den neuerschlossenen einheimischen Quellen. Ein Kind aus dem Volke, Alexander Kolzow, taucht neben ihnen als volkstümlicher Lyriker auf. Eine Ausnahme freilich! Die meisten russischen Dichter gehören den höheren und höchsten Klassen der Gesellschaft an, und die breite Masse des Volkes weifs wenig oder nichts von der geistigen Bewegung innerhalb jener oberen Schichten. Aber im Zusammenhang mit der romantisch-nationalen Strömung wendet sich das Interesse der höheren Klassen mehr und mehr dem Volke zu.

Wenn durch Peters des Grofsen gewaltsame Reformen der Kampf zwischen Altrussentum und westlicher Kultur in barbarischer Weise geführt worden war, so haben die modernen Slavophilen von der westlichen Kultur gelernt, und sie kämpfen in einer milderen Form gegen das Übergewicht des Fremdländischen. In eigentümlichen Variationen aber spielt der Gegensatz zwischen volkstümlicher Eigenart und ausländischer Kultur in Tolstojs Leben und Entwicklung herein.

Mit der russischen Romantik gewinnt der Gang der

russischen Litteratur ein noch beschleunigteres Tempo. Puschkin ist es, der Gogol, den Naturalisten, den kraftvollen Darsteller russischer Volkszustände, liebt und beschützt, in feinem Erkennen und Verstehen dichterischer Eigenart. Er begreift die notwendigen Wandlungen im allgemeinen dichterischen Schaffen, das an kein ästhetisches System festgebunden werden darf, soll es wirklich produktiv bleiben.

Und zu gleicher Zeit fast, als die Bewunderung für die aufserordentliche Naturwahrheit in Gogols humoristischen und satirischen Dichtungen sich immer weiter verbreitet, verdrängt das idealistischste aller philosophischen Systeme, die Hegelsche Philosophie, in Dichter- und Gelehrtenkreisen das ehemals durch die romantische Richtung begünstigte Schellingsche System. „Als ich ins Leben trat", sagt Tolstoj in seiner Schrift über die Bedeutung von Wissenschaft und Kunst, „war der Hegelianismus gleichsam das Lebenselement aller Dinge."

Die schärfste Wirklichkeitsdarstellung und die Neigung zu philosophischem Grübeln über die letzten Ursachen der Dinge fand Tolstoj auch in der Aufsenwelt, und so mufsten die natürlichen Anlagen seines Wesens die stärkste Entwicklung erfahren. Aber sie mufsten auch in die gewaltigsten Kämpfe gerissen werden. Eine Philosophie, welche im optimistischsten Sinne das Welträtsel zu lösen suchte, das Kant als unlösbar bezeichnet hatte, und eine Wirklichkeit, die sehr wenig zu diesem Optimismus stimmte, das waren unvereinbare Gegensätze. Sie förderten aber in Tolstoj den Zug zu einem reformatorischen Wirken, den er mit so manchem slavischen Dichter, mit Mickiewicz, mit Dostojewskij und andern, gemein hat.

II.

Jugendjahre. „Lebensstufen."

Leo Tolstoj wurde am 9. September (am 28. August alten Stiles) 1828 auf dem seiner Mutter gehörenden Gute Jasnaja Poljana bei Tula geboren. Früh verwaist, aber von liebenden Geschwistern und von Verwandtenfürsorge umgeben, lebte er während seiner ersten Jugend auf dem Lande, später in Kasan, wo er ebenso wie seine älteren Brüder an der Universität studierte. Kein bestimmter Beruf, sondern eine allgemeine Ausbildung sollte für seinen Studiengang mafsgebend sein. Aber das erste Universitätsjahr war diesem nicht günstig; der Rausch des aristokratischen Studentenlebens nahm den Jüngling zunächst gefangen.

Freilich, diese Universität zeigte auch eine sehr merkwürdige Gestalt. Bei den Prüfungen gaben häufig persönliche Rücksichten und Freundschaften, ja sogar Bestechungen den Ausschlag. Die Wissenschaft war für die Mehrzahl der dortigen Professoren nicht „die hohe, die himmlische Göttin", sondern „die tüchtige Kuh, die sie mit Butter versorgte". Tolstojs geringer Respekt vor der Wissenschaft war hier nur allzu begründet.

Seine Art zu denken fand nur bei einem einzigen Professor, einem Juristen, der den nicht sehr russisch klingenden Namen Maier trug, entsprechende Nahrung; im übrigen lernte er mehr durch eigene Studien als durch die Universitätsvorlesungen.

Auch in jener Jugendzeit wechselt bei ihm eine intensive Hingabe an den Augenblick mit einer weltabgekehrten, grüblerischen, die letzten Lebensfragen ins Auge fassenden Betrachtungsweise. Seine Freunde nennen ihn einen Philosophen,

einen Sonderling; aber auch das Urteil, er sei stolz und anmaſsend, wird über ihn laut.

Für seine Entwicklungsgeschichte bis zur Zeit des Universitätsstudiums kommt in erster Reihe der Roman „Lebensstufen“[1]) in Betracht. Er verhält sich zu seinem wirklichen Leben wie etwa der Roman „Der grüne Heinrich“ zu Gottfried Kellers Leben. Die innere Geschichte des Helden entspricht der Wirklichkeit; die äuſseren Verhältnisse sind zur Gewinnung eines umfassenderen Lebensbildes teilweise umgewandelt; auf Grund einiger wirklicher Erfahrungen sind ganze Partien dazu gedichtet.

Tolstoj hat seinen Vater wenig, seine Mutter gar nicht gekannt. In der Dichtung aber ist das Verhältnis des Helden zu seinem Vater und zu seiner Mutter aufs feinste und innigste ausgeführt. Für die Gestalt des Vaters, den er als einen vornehmen, heiteren, ziemlich selbstsüchtigen, aber im Grunde gutherzigen Lebemann darstellt, hat Tolstoj ein Modell aus seinem Freundes- und Verwandtenkreis benutzt. Die liebliche Gestalt des sanften sich aufopfernden Mütterchens sieht wie die Verkörperung eines Herzenswunsches des Dichters aus.

Der Art Tolstojs, der vorzugsweise Selbsterfahrenes gestaltet, lag die Form des autobiographischen Romanes auf dem beschränkteren Erfahrungsfelde seiner Jugend sehr nahe. Seine mächtig ringende, wahrheitsbedürftige Natur macht während seines ganzen, uns bekannten Lebens immer wieder neue Versuche, über sich selbst und über die Welt ins Klare zu kommen. So stehen poetische Selbstbekenntnisse am Anfange seiner schriftstellerischen Laufbahn und ziehen sich fast durch alle seine Dichtungen hindurch. Zuletzt macht er direkte Bekenntnisse religiöser, sittlicher, sozialer, wissenschaftlicher und künstlericher Art.

Der äuſsere Inhalt der „Lebensstufen“ giebt die Kindheit, die Knabenjahre und einen Teil der Jünglingsjahre eines Sohnes aus vornehmem russischem Hause. Das Leben der russischen Aristokratie auf dem Lande und in der Stadt, die Erziehung der Kinder durch Hauslehrer und Gouvernanten,

---

[1]) 1852—57 erschienen.

das zuweilen innige Verhältnis einzelner Familienglieder zu den leibeigenen Dienern, das alles spiegelt sich in den Erlebnissen des Erzählers wieder. Und es setzt sich in so wunderbar charakteristischer Weise aus bald bewufsten, bald nnbewufsten Erfahrungen zusammen, dafs der Eindruck des Selbsterlebten ein zwingender wird.

Der Dichter hat auch für die leisesten Nüancen des änfseren und inneren Lebens, die wie Wölkchen auftauchen und wieder verschwinden, einen durchschauenden Blick, und sein Wahrheitsdrang deckt all die grofsen und kleinen Widersprüche und Selbsttäuschungen auf, an denen das menschliche Leben so reich ist. Wie köstlich ist zum Beispiel die Darstellung des alten, gutmütigen dentschen Hauslehrers, der bei einer bevorstehenden Entlassung lieber ohne Gehalt bei den geliebten Kindern bleiben möchte und doch zu gleicher Zeit eine Rechnung einreicht, worin nicht nur das Geld für Geschenke aufgeführt ist, die er den Kindern gemacht, sondern auch das Geld für die Geschenke, die man ihm versprochen, aber noch nicht gegeben hat!

Es ist kein geringer Vorzug dieses autobiographischen Romanes, dafs das Wesen der Hauptgestalt, des Erzählers, so eigenartig und von so starkem individuellem Leben erfüllt ist. Aus dem halbbewufsten Leben des Kindes, das mit leidenschaftlicher und doch schamhafter Zärtlichkeit an seinem liebevollen Mütterchen hängt, entwickelt sich der Knabe, bald trotzig verschlossen, bald leidenschaftlich ausbrechend, zum tieferregten, an sich selbst zweifelnden und doch anmafslichen Jüngling. Hochmütig verachtet er die äufsere Welt, fühlt stark seinen inneren Wert nnd leidet doch schwer unter seiner Häfslichkeit und seinem Mangel an Leichtigkeit und beneidet doch den älteren, weltsicheren, glänzenden Bruder. Zuweilen wird er von allen äufseren Vergnügungen mächtig angezogen und macht dem äufseren Schein die thörichtesten Zugeständnisse; dann wieder ergreift ihn Scham und Ekel, wenn er das leere Getriebe mitgemacht hat.

Sein frommer Kinderglaube, der einst beim Anblick eines büfsenden, halb wahnsinnig scheinenden Pilgers mächtig aufloderte, wurde früh durch äufsere Einflüsse gestört, durch

philosophische Spekulationen verdrängt. Aber das religiöse Empfinden war zu mächtig in ihm, als dafs es je ganz aufhören konnte. Manchmal ist er zugleich gläubig und ungläubig, ein Philosoph und eiu frommer Christ, eiu Grübler, der über das Denken denkt, und ein in religiöseu Empfindungen tief erschauernder Mensch. Wie jeder Denkende, durchlebt er eine ganze Reihe philosophischer Systeme und wähnt dabei, ueue, für die Welt wichtige Wahrheiten entdeckt zu haben. Zu Zeiten ist ihm die äufsere Welt nur ein Scheiu, nur seine Vorstellung, der nichts Reales entspricht: „Ich traf mit Schelling in der Überzeugung zusammen, dafs uicht die Dinge sind, sondern nur unsere Anschauung von ihnen".[1]) Diese Überzeugung wird zuweilen zu einer fixeu Idee bei ihm — er sieht sich dann plötzlich rasch um, in der Hoffnung, „auf das Nichts zu stofsen." Dann wieder ist ihm die Erscheinungswelt das einzig Reale, und er trachtet nur darnach, jeden Augenblick völlig zu geniefsen.

Zeitweise deutet er alle Erscheinungen der sittlichen Welt aus dem Prinzip des Egoismus. Dauu wieder ist ihm die Aufopferungsfähigkeit für andere das wahre Lebensprinzip, und er findet sie meist bei solchen, die einfach an Geist, demütig uud fromm sind.

Aber auch ehrgeizige Pläne über die Art, wie er sich auszeichnen will, erfüllen seine Seele, und in ihm lebt die Hoffnung auf ein ungewöhnliches, zauberhaftes Glück: „Ich erwartete beständig, es müsse eben beginnen, und ich müsse alles erreicheu, was ein Mensch uur erlangen kanu, uud ich hatte es immer und überall hin eilig, weil ich voraussetzte, es könne dort schon beginnen, wo ich uicht bin." Zuletzt wird in dem Jüngling ein Strebeu nach immer höherer Entwicklung, nach persönlicher Vervollkommnung unter dem Einflufs der vernünftigen Erkenntnis zur vorherrschendeu Macht; eine Lebensauffassung, die bei ihm mit der Hegelscheu Philosophie eng zusammenhängt.

Alle diese Züge einer inneren Entwicklung des Helden

---

[1]) Ein Gedanke, zu dem wohl die Darstellung der Fichteschen Philosophie durch Schelling Anlafs gab.

der „Lebensstufen“ lassen sich unschwer auf Tolstoj selbst zurückführen.

Dafs der Roman häufig als eine Selbstbiographie aufgefafst worden ist, hängt sowohl damit als auch mit seiner äufseren Gestalt zusammen, die eine solche Auffassung begünstigt. Da finden sich angebliche Lücken in der Erinnerung des Erzählers; da wird zuweilen Gegenwärtiges und Vergangenes ohne sonderliche Rücksicht auf die Gliederung des Gesamtbildes bequem aneinander gereiht, in der Weise eines Erzählers, der Erinnerungsbilder rasch festzuhalten sucht; da wird häufig nur durch Schilderung charakterisiert.

Auch bei den Kapitelüberschriften zeigt sich eine gewisse Formlosigkeit, die nur auf den Inhalt Rücksicht nimmt. Neue Überschriften bedeuten keineswegs immer einen gewissen Abschnitt in der Erzählung; die Charakteristik von Personen oder Zuständen scheint dem Erzähler eine genügende Veranlassung zu solcher Überschrift zu sein.

Dafs die naturalistische Absicht hier vorliegt, eine wirkliche kunstlose Autobiographie nachzuahmen, ist nicht wahrscheinlich; vielmehr möchte man an die bei Tolstoj so häufige Nichtachtung der äufseren künstlerischen Form denken. Sein starkes ursprüngliches Darstellungstalent schafft zwar auch im formalen Sinn künstlerisch Vortreffliches. Aber selbst in den Werken seiner reifsten Zeit ist ihm nur der Inhalt das Wichtigste, und wenn er irgend etwas zu sagen hat, was ihm am Herzen liegt, so nimmt er auf die Form nicht die geringste Rücksicht. Dieser Mangel an künstlerischer Einsicht und Schulung wird von ihm keineswegs als Mangel empfunden, und er steht vollständig im Einklang mit dem merkwürdigen ästhetischen System, welches der Dichter späterhin sich ausdenkt.

III.

Im Kaukasus und in der Krim.

Als Tolstoj den ersten Teil der „Lebensstufen“ veröffentlichte, dem zunächst der „Morgen des Gutsherrn“ und einige Novellen folgten, hielt er sich im Kaukasus auf. Was er selbst erlebte, nachdem er die Universität verlassen hatte, um sich der Landwirtschaft auf seinem ererbten Gute Jasnaja Poljana zu widmen, ist in der Gutsherrngeschichte niedergelegt. Nur dieser erste Teil kam von dem beabsichtigten Roman „Das Leben eines russischen Gutsherrn“ zur Ausführung.

Tolstoj schaute jetzt von einem gereifteren Standpunkt aus ins Leben, und der notwendige Widerstreit zwischen seinen allgemeinen idealistischen Reformbestrebungen und den festgegründeten Zuständen und individuellen Gewöhnungen seiner Bauern zeigte sich dem Dichterange in scharfumrissenen Lebensbildern. Sein junger Gutsherr mufs wie der Dichter selbst auf einen Erfolg seiner unreifen Beglückungstheorien verzichten.

Tolstoj führte nach seinen ersten idealen Versuchen als Gutsherr ein möglichst tolles Leben mit übermütigen Gefährten. Bald waren sie in der Hauptstadt, bald auf dem Lande. Äufsere Veranlassungen, vereint mit der Sehnsucht nach einer anderen, besseren Existenz, führten ihn schliefslich nach dem Kaukasus. Zunächst lebte er in freier Ungebundenheit in einem Kosakendorf; später trat er in den Militärdienst.

Für die Geschichte jener Zeit kommt vornehmlich die kaukasische Novelle „Die Kosaken“ in Betracht, eine poetische Kombination eigener Erlebnisse mit der Liebesgeschichte eines Freundes.

Eine tiefe Erregung ergreift den jungen vornehmen Russen Olenin, den Helden der Erzählnng, als er die Heimat verläfst, um nach dem Kaukasus zu ziehen. Eine Fülle nnbestimmter Empfindungen dnrchwogt ihn. „Ringsumher war es dnnkel, stille und traurig, und seine Brust war voll von Erinnerungen, von Liebe und Mitleid, von wonnigen, beklemmenden Thränen. Ich liebe sie! Ich liebe sie sehr! Prächtige Menschen. Gut so! sprach er vor sich hin nnd war dem Weinen nahe. Aber warum sollte er weinen! Wer waren die prächtigen Menschen? Wen liebte er so sehr? — Er wufste es nicht recht.“

Es ist etwas von Ronssean-Wertherischem Sturm und Drang in ihm, etwas von der Sehnsucht nach einer wahren, einfachen, natürlichen Existenz, von der Abneigung gegen verbildete, konventionelle Verhältnisse. Und alles Falsche, Gemachte erscheint ihm wie ausgelöscht, als im Kaukasns die Bergriesen vor ihm anfsteigen, als er mit dem alten Kosaken Jeroschka, dem schlauen, trinklustigen, naiv-prahlerischen Jäger, durch die Wälder schweift, als er inmitten des urwüchsigen Kosakenvolkes im Dorfe lebt. Hier möchte er immer bleiben. Diese schönen kräftigen Frauen, auf deren Arbeit im Hans, Feld und Weinberg der Familienwohlstand beruht, diese kriegerischen, jagdlnstigen Männer, diese kecken jnngen Burschen, welche es für eine Ehre halten, einen Feind zu töten oder den Tschertschenzen Pferde zu rauben, sie sind glücklich. „Sie trinken, essen, freuen sich und sterben nnd kennen keine andere Bedingung als die nnabänderliche, welche die Natur der Sonne, dem Grase, dem Tiere, dem Baume gesetzt hat.“

Olenins Glücksgefühl in dieser Umgebung ist jedoch nicht von langer Dauer. Er hat eine dunkle Empfindung von der Unvereinbarkeit seiner Anschauungen mit solchem Leben. Die skrupellose Lebensfrende dieser Menschen ist nicht die seinige. Wenn ihm der Gedanke kommt, dafs in der Aufopferung für andere das wahre Leben zu suchen sei, versteht man ihn nicht; hinter seinem Edelmnt sucht man geheime, selbstsüchtige Absichten. Seine Liebe zu einem Kosakenmädchen, einer schönen, stolzen Gestalt, bleibt unerwidert. Mariankas Herz hängt an dem verwegensten, rücksichtslosesten,

selbstzufriedensten unter den jungen Kosakenburschen, an dem hübschen Lukaschka. Er fällt im Kleinkrieg gegen die Tschertschenzen, und Mariankas gehaltenes Wesen verwandelt sich in Abscheu und Wut, als Olenin sich ihr nähern will.

Olenin scheidet, und niemand trauert ihm nach.

Wenn man Tolstojs „Kosaken" mit Gogols historischer Erzählung ans dem kleinrussischen Kosakenleben, mit „Taras Bulba" vergleicht, zeigt sich in der Art der naturalistischen Behandlungsweise ein wesentlicher Unterschied. Gogol giebt nur die Sache selbst, das wilde, ungezügelte Leben innerhalb des alten Kosakenverbandes, die über Tod und Marter siegende Kraft des greisen Kosakenführers Taras Bulba und seines Sohnes Ostap, das Todesurteil des Vaters über den andern, dem Verband ungetreuen Sohn. Gogol philosophiert nicht über das, was er darstellt, und versucht nicht, einen sittlichen Mafsstab anzulegen.

Durch die Gestalt Olenins war zwar bei Tolstoj dieses Philosophieren wie von selbst gegeben. Aber auch da, wo er nur Leben darstellt, spielt zuweilen sein subjektives Empfinden leise herein.

Es ist bezeichnend für ihn, dafs er vom Dichter menschliche Teilnahme für seine Gestalten fordert, und zwar in einem Sinn, der uns unwillkürlich an einen Ausspruch Schillers erinnert. Dieser erzählt, wie er in seiner Jugend zu der überragenden Gröfse Shakespeares kein richtiges Verhältnis gewinnen konnte. „Die Natur aus erster Hand" zu würdigen, war ihm noch nicht gegeben. Er vermifste die Wiedergabe durch eine empfindende Persönlichkeit, und die leidenschaftliche Subjektivität der Stürmer und Dränger war seinem noch unentwickelten Kunstsinn damals gemäfser.

Aber wenn Schiller späterhin, als er am „Wallenstein" arbeitet, sich freut, dafs er die Hauptgestalt von einem rein künstlerischen Standpunkt aus, ohne Liebe und ohne Hafs zu bilden vermag, so ist Tolstojs Kunstansicht über jenen Jugendstandpunkt Schillers im Grunde nie ganz hinausgekommen. Das zeigt sein Verhältnis zu Shakespeare sowohl als zu Goethe sowie das zu dem viel kleineren Gogol.

Dennoch verdunkelt ihm diese Anschauungsweise nicht

den klaren Blick der Natur und dem Leben gegenüber. Er sucht nicht das Poetische darin, er legt es nicht hinein, sondern er findet es.

Die Romantik eines Puschkin und Lermontow hatte den Kaukasus in eine Art von poetischem Duft gehüllt, aus welchem Helden und schöne Frauen im Byronschen Stil auftauchten. Lermontow selbst hatte in dem Roman „Der Held unserer Zeit", den er mit einer sehr bemerkenswerten Vorrede versah, diese Richtung satirisiert, ohne sich selbst ganz davon frei machen zu können.

Tolstoj aber lächelt in seinen Soldatengeschichten aus dem Kaukasus über die jungen adligen Offiziere, die jenes romantische Heldentum nachzuahmen suchen. Ihm ist einfache, prunklose Tapferkeit, selbstverständliche Pflichterfüllung, wie er sie bei den russischen Soldaten und einem aus dem Volke hervorgegangenen Kapitän findet, weit sympathischer.

Beim Ausbruch des Krimkrieges liefs sich Tolstoj zur Donauarmee versetzen, und hier entstanden während der Belagerung von Sebastopol jene Kriegsbilder, welche in ganz Rufsland Entzücken erregten: Sebastopol im Dezember 1854, Sebastopol im Mai und im August 1855. Es sind Darstellungen, welche die Hauptmomente jener Zeit in feinen Stimmungsunterschieden und in bedentungsvoller Steigerung der Situation festhalten. Sie sind völlig frei von jeder herkömmlichen Auffassung des Kriegslebens. Ganz unmittelbar, mit frischem Auge ist alles geschaut, die äufsere Welt sowohl mit ihren rasch wechselnden Bildern als die tausend feinen Schattierungen des Innenlebens während einer kriegerischen Aktion, die unzähligen widerspruchsvollen Mischungen und Grade von Heldenmut und Feigheit, von Prahlerei und echter Todesverachtung, von grofsen Empfindungen und kleinlichen Handlungen, von auflodernden Heroismus und naiver Selbstsucht.

Die Auffassungsweise zeigt eine leise Verwandtschaft mit der Darstellung der Schlacht von Waterloo in Stendhals 1839 erschienenem Roman „La Chartreuse de Parme." Stendhal war Offizier wie Tolstoj und kannte ebenso wie dieser den Krieg aus eigener Anschauung; aber Tolstoj ist der gröfsere Meister in der dichterischen Wiedergabe des Kriegslebens.

Er konnte am Schlusse des zweiten Bildes von Sebastopol mit Recht sagen: „Der Held meiner Erzählung, den ich mit aller Kraft meiner Seele liebe, den ich in seiner ganzen Schönheit darzustellen bemüht war, und der stets schön war, ist und sein wird — ist die Wahrheit.“

Der Schüler Schellings und Hegels spricht noch aus dieser Parallelisierung von Wahrheit und Schönheit; aber sie sind ihm nicht identische Mächte, wie sie es jenen Philosophen waren. Tolstoj legt alles Gewicht auf die Wahrheit. Er ist für sie so begeistert wie Zola, der sie neuerdings die einzige Leidenschaft seines Lebens nannte.

Ein warmer patriotischer Zug geht durch die Sebastopoler Skizzen. Aber es klingt schon ein Ton herein, der für die weitere Entwicklung Tolstojs bedeutsam ist. Ein tiefer Schmerzenston über das Elend, welches der Krieg mit sich bringt. Die Frage taucht auf: wie ist es möglich, dafs Menschen, dafs Christen, die das Gebot der Liebe und Selbstverleugnung bekennen, einander töten?

Aus der Sebastopoler Zeit stammt das einzige von Tolstoj bekannte Gedicht, ein Spottgedicht bei Gelegenheit einer Niederlage, welche die mangelnde Einsicht der Generale veranlafst hatte. Es sind leicht hingeworfene Verse in volksmäfsigem Stil, vom Augenblick geboren und für ihn berechnet.

Tolstoj ist sonst der Versknnst abgeneigt, weil sie, wie er wähnt, den Gedanken zwingt. Bei ihm selbst mag das ja auch zutreffen.

Gleichwohl hat er Verständnis für Volkslieder, wie denn alles, was mit dem Volksgeist zusammenhängt, ihm heilig ist. In den „Kosaken“ giebt er eine Reihe schöner Volkslieder wieder. Im zweiten Teil von „Krieg und Frieden“ wird der Volksgesang in einer Art und Weise charakterisiert, die an Wagnersche Worte in „Oper und Drama“ erinnert. Es heifst dort: „Das Volk singt mit jener festen, kindlichen Überzeugung, dafs im Liede die Hauptsache in den Worten liegt, und dafs die Musik von selbst kommt, an und für sich nichts bedeutet nnd nur der Schönheit wegen da ist.“ Gleichwohl ist Wagner dem Dichter zeitlebens fremd und unverständlich geblieben.

IV.

Entwicklungskämpfe. Der Lehrer und der Dichter.

Die Zeit unmittelbar nach dem Krimkriege war, wie für Rufsland, so auch für Tolstoj eine Zeit mächtiger Erregung. Kaiser Nikolaus war gestorben. Die Regierung Alexanders II. bereitete die Aufhebung der Leibeigenschaft vor. Der Kaiser selbst verkündete das in einer Rede an die Vertreter Moskaus.

In der Einleitung zu dem unvollendeten Roman „Die Dekabristen" sagt Tolstoj über jene Epoche: „Man schrieb, las, verkündete neue Entwürfe! Alle wollten bessern, das Bestehende zerstören, verändern, und alle Russen befanden sich in einem Zustand unbeschreiblichster Begeisterung. Es war ein Zustand, der in Rufsland im neunzehnten Jahrhundert zweimal eintrat: das erste Mal, als wir im Jahr 1812 Napoleon hinausschlugen, das zweite Mal, als im Jahr 1856 Napoleon III. uns schlug: die grofse unvergefsliche Zeit der Wiedergeburt des russischen Volkes . . . Wie jener Franzose sagte, derjenige habe überhaupt nicht gelebt, der nicht die grofse französische Revolution miterlebte, so darf auch ich sagen, wer nicht im Jahr 1856 in Rufsland gelebt hat, weifs nicht, was Leben ist."

Und Tolstoj fühlte sich damals mit Stolz und Freude als eine der wirkenden Kräfte der Zeit, derselbe Tolstoj, der vor kurzem in einem Brief an den Petersburger Verein für Volksaufklärung die Regierung Alexanders II. in einem sehr pessimistischen Sinn beurteilte und eine Fälscherin und Vergifterin idealer Bestrebungen in ihr sah.

Im Jahr 1856 hatte die russische Regierung den nach Sibirien verbannten Dekabristen die Heimkehr gestattet.

Von jenen idealistischen jugendlichen Verschwörern des Jahrs 1825 waren aber nur noch wenige am Leben.

Eines der Fragmente von Tolstojs Roman charakterisiert einen solchen alten Herrn in einer Weise, daſs man die Bekanntschaft eines ehemaligen deutschen Burschenschafters oder eines Revolutionsmannes vom Jahr 1848 zu machen glaubt. Ein naiver Idealismus, eine völlige Weltunkenntnis, eine treuherzige Leichtgläubigkeit sind die hervorstechendsten Eigenschaften des Heimgekehrten. Dabei hat er eine überströmende Empfindung für seine Familie, seine Heimat und für die ganze Menschheit.

Tolstojs zum Teil humoristische Behandlungsweise des Stoffes erinnert zuweilen an Dickens' Art. Die bis jetzt veröffentlichten Romanfragmente geben keinen Begriff von dem Gesamtplan. Wie es scheint, wollte der Dichter bei einer Umarbeitung nicht mehr mit der Heimkehr der Dekabristen beginnen, sondern mit der Zeit, welche der Verschwörung von 1825 voranging.[1])

Nach der Übergabe von Sebastopol hatte man Tolstoj als Kurier nach Petersburg geschickt. Ein überströmendes Lebensgefühl in ihm machte sich nach den Kriegsstrapazen innerhalb dieser zivilisierten Umgebung doppelt stark geltend, und er genoſs mit Wonne den neuen Zustand.

Turgenjews Aufforderung folgend, stieg Tolstoj zunächst bei diesem ab.

Turgenjew hatte als einer der ersten mit rückhaltloser Wärme Tolstojs eigentümliche Begabung anerkannt. Er stellte Tolstoj über sich, und noch auf seinem Totenbette versuchte er in einem Schreiben an Tolstoj, den Dichter in ihm wieder wachzurufen. Tolstoj dagegen war bei aller Wertschätzung für Turgenjew dessen strengster Beurteiler.

Die Beziehungen beider Dichter machten die verschiedensten Phasen durch. Bei persönlicher Berührung kamen nur zu häufig ihre verschiedenartigen Naturen in Konflikt. Zeitweise traten Entfremdungen, ja sehr ernste Störungen ihres Verhältnisses

---

[1]) Leider ist die Löwenfeldsche Ausgabe der Romanfragmente noch nicht erschienen.

ein. Aber schliefslich siegte immer wieder die gegenseitige Hochachtung.

Damals in jener Jugendepoche wurde Turgenjews milderes Wesen und weitsichtigere Bildung nur zu oft durch die herbe Eigenart Tolstojs über die Gebühr gereizt. Und der litterarische Kreis, in welchen Tolstoj durch Turgenjew eingeführt wurde, wufste davon und von ähnlichen Konflikten zu erzählen.

Alle Erscheinungen des Bildungslebens müssen Tolstoj Rede stehen, ob ihre Existenz auch eine berechtigte sei, und schonungslos verfolgt er alles, was ihm wie Heuchelei erscheint. Er weist auf die heimlichen Dissonanzen hin, die sich so häufig zwischen der noch geltenden Überlieferung und dem Selbstgedachten und Selbstempfundenen der gegenwärtigen Welt ergeben.

Seine eigene unentwickelte Kunstanschauung verleitet ihn dabei zu den paradoxesten Urteilen. Weil er Shakespeare nicht zu würdigen weifs, hält er die Shakespeareverehrung seiner litterarischen Genossen für Heuchelei. Sein Wesen, das alles abstöfst, was ihm russischer Art nicht gemäfs dünkt, gerät nur zu häufig in Streit mit dem, was ihm als äufsere Nachahmung westlicher Kultur erscheint.

Tief empfindet er den Widerspruch zwischen der Art der Lebensführung seines Gesellschaftskreises und den hohen Ideen, die allgemein verkündet wurden. Und er kommt aus diesem Widerspruch nicht heraus; denn auch er lebt wie die andern jungen Aristokraten. Mit seinem litterarischen Kreis verbindet ihn im allgemeinen eine philosophische Weltanschauung, die ihre Hauptnahrung aus der Hegelschen Philosophie gesogen hatte. Alles was ist, ist vernünftig. Alles entwickelt sich stufenweise zu immer höherer Existenz.

Der Entwicklung des eigenen Volkes zu dienen, erscheint ihm als eine heilige Pflicht. Eine tiefe Sympathie verbindet ihn mit den unteren Ständen. Im Volke glaubt er Natur, Wahrheit, echtes religiöses Leben, innere Übereinstimmung zu finden. Das Volk erscheint ihm als ein mystisches Wesen, aus dessen geheimnisvoller Tiefe ungewohnte Dinge, neue Weltzustände hervorgehen würden.[1]) Was er als ganz junger

[1]) Nach Fröbel in Löwenfelds Tolstojbiographie, Bd. I, S. 183.

Gutsbesitzer angestrebt hatte, das Volk durch Schulunterricht zu heben, das nimmt er jetzt von neuem auf.

Um sich selbst für sein Werk vorzubereiten, sich tiefer auszubilden und seinen Gesichtskreis zu erweitern, macht er mehrmals Reisen ins westliche Europa und hält sich längere Zeit in Frankreich und Deutschland auf. Die deutsche Pädagogik insbesondere wird der Gegenstand seines eingehenden Studiums.

Die Haupteindrücke, welche er auf seinen Reisen gewinnt, hängen mit ethischen und sozialen Fragen zusammen, und schon damals beschäftigt ihn lebhaft die Frage nach der Berechtigung des Eigentums. In Brüssel lernt er Proudhon kennen, und Herbert Spencers „Social statics“ [1]) scheint er früh studiert zu haben. Er ist lebhaft für den Kommunismus des Grundeigentums eingenommen und sieht in dem kommunistischen Betrieb russischer Landgemeinden und in dem Artel [2]) eine sozialistische Zukunftsgestaltung.

Die politische Staatsform erscheint ihm, dem Kenner Montesquieus, weit unwichtiger als die sozialen Fragen.

Eine tiefe, warme Menschenliebe erfüllt sein Herz, und er leidet schmerzlich, wo er andere leiden sieht. Aufs äufserste empört ihn die soziale Rohheit der vorzugsweise aus Engländern bestehenden Fremdengesellschaft und der Hotelbediensteten im Schweizer Hof in Luzern einem armen herumziehenden Tiroler Sänger gegenüber.

In der schönen Erzählung „Aus dem Tagebuch des Fürsten Nechljudow, Luzern“ (1857) giebt er seinen Empfindungen Ausdruck.

Auf seiner ersten Reise hatte er in Paris einer Hinrichtung beigewohnt. Der Eindruck war ein so furchtbarer, dafs er fühlte, „keine Theorie über das Vernunftgemäfse des Seienden und des Fortschritts“ könne diese That rechtfertigen.

Nach seiner Heimkehr wirkte er im praktischen Leben nach zwei Seiten hin für sein Volk: als Friedensvermittler

[1]) 1850 erschienen.
[2]) Eine Art von Wirtschafts- und Erwerbsgenossenschaft.

(in den Streitigkeiten, welche die Aufhebung der Leibeigenschaft hervorgerufen hatte) und als Schullehrer und Herausgeber einer pädagogischen Zeitschrift.

Seine Ansicht, dafs der Gebildete die geistigen Bedürfnisse des Volkes erlauschen müsse, war mit bestimmend für seine Lehrmethode. Die Schüler hatten völlige Freiheit im Kommen und Gehen, und der Lehrgegenstand wurde nach ihren Wünschen ausgedehnt oder verändert.

Tolstoj war überzeugt, dafs man den Kindern nur das Material zur Selbstbildung zu liefern habe.

Der Art seines Unterrichts kam seine Persönlichkeit, seine Dichtergabe zu statten, und nicht zum letzten sein liebevolles Herz für die Kinder, deren Spielkamerad er in mancher Freistunde war. Er legte grofsen Wert auf körperliche Bewegung im Freien, und ein Besucher, Ludwig Petrowitsch aus Riga, traf ihn einmal bei einer Schneeballenschlacht inmitten seiner Jugend.

Er erzählt selbst, dafs sein Interesse für Volksbildung und für Bauernschulen zuerst durch Berthold Auerbach erweckt worden sei. Er hegte eine besondere Vorliebe für die Schriften Hebels, dessen Zundelfriedergeschichten er auswendig kannte.

Mehr und mehr aber gewann der Gedanke Macht über ihn, dafs wir von dem Kind und dem Volk zu lernen hätten, und dafs das Ideal nicht vor uns, sondern hinter uns liege. Jeder wird dabei Rousseaus gedenken, aber auch der Worte Schillers, dafs Rousseau, „um den Streit in der Menschheit recht bald los zu werden, diese lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes zurückgeführt, als jenen Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen wollte“.

Der sittliche Reformator in Tolstoj verdrängte damals den Dichter noch nicht. Eine Reihe kleinerer Erzählungen entstand. Noch ehe die Aufhebung der Leibeigenschaft 1861 zur vollendeten Thatsache wurde, erwuchs ihm aus der Anschauung des russischen Volkslebens eine Dorfgeschichte, welche das Meisterstück unter den Auerbachschen Dorfgeschichten, den „Diethelm von Buchenberg“, durch die Unmittelbarkeit der Darstellung bei weitem übertrifft.

Auf einer der Reisen Tolstojs wurde „Polikuschka“ uiedergeschrieben.[1])

Der Leibeigene Poliknschka ist nicht sonderlich gut belenmundet. Er hat die Leidenschaft, mitzunehmen, was er herumliegen sieht. Freilich, er ist bei einem Dieb aufgewachsen und erst durch die Verheiratung mit einer tüchtigen Frau in eiue gesundere Atmosphäre gelangt.

Bei seiner Gutsherrin hat er einen Stein im Brett, weil er nach der Entdeckung eines seiner kleinen Diebstähle eine so tiefe Rene kundgab und so ernstlich Besserung gelobte. Sie will ihm zeigen, welches Vertranen sie ihm schenkt. Sie sendet den armen Menschen, der die Kleider seiner ganzen Familie anziehen mufs, um auf der Fahrt nicht zu erfrieren, nach der Stadt, um eine uicht unbeträchtliche Geldsumme für sie zu holen.

Der arme Bursche ist stolz und selig darüber; er weicht allen Versuchungen mannhaft aus, schwelgt schon anf der Heimfahrt in Träumen von Ehren und Belohnungen. Er schläft darüber ein, und — der Geldbrief, den er zur Vorsorge in seiue alte, notdürftig geflickte Mütze gesteckt hat, fällt durch ein uenes Loch, das sich bildet, auf die Strafse.

Nahe der Heimat erwacht er, greift nach dem Gelde. Es ist fort. Er fährt zurück, Verzweiflung im Herzen — das Geld ist nicht mehr zu finden.

Er weifs wohl, dafs man ihm nicht glauben wird. Er fährt nach Hause. In wortlosem Gram erhängt er sich. Seiu Weib wird wahnsinnig; ihr kleinstes Kind, das sie eben baden wollte, als sein Tod entdeckt wird, ertrinkt.

Das Geld hat ein reicher Bauer gefunden und überbringt es der Gutsherriu, als Polikuschka schou tot ist. Sie ist aufser sich über all das Traurige, was sie selbst hierbei erleben mufs. Von dem Unglücksgeld will sie nichts wisseu und schenkt es dem Bauern, der es gar uicht nötig hat. Dieser kauft nun seinen Neffen vom Militärdienst los und giebt ihu seinem jungen Weibe wieder. Früher hatte er sich geweigert, dies zu thun.

---

[1]) 1860 erschienen.

In einer Reihe von kleinen änfseren Vorgängen zeigt der Dichter die innere Geschichte Polikuschkas während der verhängnisvollen Fahrt: wie er als Gesandter der Herrin trotz seines schäbigen Anznges mit Würde sein Gefährt lenkt, wie er in einem Laden in der Stadt allerhand Pelze anprobiert, die er kaufen könnte, aber nicht kanft, wie er unter erschwerenden Umständen nüchtern bleibt und voll Stolz den grofsen, ihm anvertrauten Geldbrief betrachtet — nnd dann, wie er nach dem Verlust sich fassungslos in die Haare greift, weint — zu Hanse seinem Weibe gegenüber schuldbewufst lächelt nnd heimlich nach dem Stricke greift. —

Eine ganz anders geartete Dichtnng erwnchs Tolstoj aus persönlichen Erlebnissen und Stimmnngen.

Die Liebesheirat eines älteren Mannes mit einem ganz jungen Mädchen nnd die sich daraus ergebenden Konflikte bilden das Thema des kleinen Romanes „Eheglück" (1859 erschienen). Als eine notwendige Folge der dargestellten Natnren erscheinen die leidvollen, herben Enttäuschungen, welche das Ehepaar durchmachen mufs. Zuletzt tritt ein ruhiges Familienleben, ein Leben in dem Glück der Kinder, an die Stelle des ehemaligen Liebesglücks.

Ein wundersamer Zauber liegt über der Darstellung der ersten Liebeszeit des Paares und ein unsagbarer Liebreiz über der heimischen Landschaft, die den Hintergrund dazu bildet.

Tolstoj ist ein Meister des poetischen Landschaftsbildes. Er läfst die schneeweifsen Riesen des Kankasus vor nns in ihrer ganzen gewaltigen Gröfse von der Ebene in den Himmel ragen nnd in der Morgensonne rötlich erstrahlen, er führt uns in die Schauer eines Schneesturmes in kalter russischer Winternacht auf pfadloser Steppe, und wir wandeln mit seinem Liebespaar durch die milde Sommernacht. „In den Alleen verschwammen Licht und Schatten so eigentümlich, dafs sie nicht mehr Bänme und Wege, sondern hohe, durchsichtige, schwankende, zitternde Wölbnngen zu sein schienen. Rechts im Schatten des Hanses war alles schwarz, verschwommen, nnheimlich. Aber nm so heller erhob sich aus dieser Finsternis der phantastische, lenchtende Gipfel der Silberpappel, die mit ausgebreiteten Flügeln bereit schien, fortzuschweben in die

schimmernde, tiefblaue Weite. . . . Wenn ich die Allee, in der wir gingen, hinuntersah, war mir, als ob wir nicht weiter könnten, als ob dicht vor nns jede Möglichkeit der freien Bewegung anfhörte, nnd alles auf immer wie in unantastbare Schönheit gebannt wäre. Aber wir bewegten nns, nnd die Zanberwand der Schönheit that sich auf, liefs nns ein, nnd nun war es wieder nnser Garten mit seinen Blumen, seinen Wegen, seinen trockenen Blättern; und wir gingen auf diesen Wegen, traten auf die Lichtkreise und Schatten, und wirkliches trockenes Laub raschelte nnter unsern Füfsen, und ein frischer Zweig berührte meine Wange. . . . Und der Mond stand am Himmel nnd sah dnrch regungslose Zweige auf uns nieder. . . . Aber mit jedem Schritt hinter uns und vor nns schlofs sich wieder die Zanberwand, nnd ich glaubte nicht mehr daran, dafs man noch weiter gehen könnte. Ich glaubte nicht mehr an alles das, was war."

Was des Dichters eigenes Herz bewegte, hat in dem Roman einen poetischen Ausdrnck gefnnden. Er liebte die sehr jnnge Tochter einer Jugendfreundin, der Gattin des deutschen Arztes Dr. Behr. Die Wirklichkeit entwickelte sich schöner und frendvoller als das erdichtete Schicksal der Romangestalten. Sonja Behr wurde im September 1862 die Gattin Leo Tolstojs, nnd er gewann in ihr die treuste, liebevollste Lebensgefährtin, nnd die nächsten fünfzehn Jahre gehörten zu den glücklichsten seines Lebens.

V.

„Krieg und Frieden."

Der Dichter stand jetzt auf der Höhe seiner Schaffenskraft: 1864—1869 schrieb er den grofsen Roman „Krieg und Frieden".

Wiederholte Versuche, den Dekabristenroman zu vollenden, führten Tolstoj zu historischen Studien, aus welchen der Roman „Krieg und Frieden" sich gestaltete. Mündliche Erzählungen aus dem Leben seines Grofsvaters gaben die erste Anregung dazu.

Tolstoj hatte der pädagogischen Zeitschrift, die er herausgegeben, das Motto aus „Faust" vorangestellt: „Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben." Es ist auch für die Weltanschauung bezeichnend, welche dem Roman zu Grunde liegt. Mehr und mehr glaubt der Dichter die Bedeutungslosigkeit des einzelnen für die Gesamtentwicklung zu erkennen. Die historischen Ereignisse sind nach ihm die Erzeugnisse der Volksgesamtheit einer bestimmten Epoche. Nicht die Genies sind es, welche die geschichtlichen Ereignisse machen, sondern der seiner selbst unbewufste Volksgeist ist der treibende Faktor in ihnen. Wer im Einklang mit dessen bewegender Kraft handelt, wird von ihr getragen und als Genie gefeiert; wer sie nicht versteht und wider sie zu handeln sucht, wird vernichtet.

Napoleons Feldzug gegen Rufsland war ein solches Nichtverstehen. Während er zuvor in seinen glücklichen Kriegen von den Zeitmächten getragen wurde, weil sein Wollen im Einklang mit ihnen stand, ging er jetzt an jenem Nichtverstehen zu Grunde. Er machte nicht die Geschichte, sondern sie machte ihn. Bei seinen Kriegsthaten war er zu der Einsicht

gelangt, dafs man, um zu siegen, zu rechter Zeit stärker sein müsse als der Feind; es fehlte ihm jedoch die Fähigkeit, die Stärke und Gewalt des Volksgeistes zu erkennen.

Der russische General Kutnsow aber verstand nach Tolstoj der Volksstimme zu lauschen. Er erkannte, wie die Langmut des russischen Volkes vieles dulde, aber nur bis zn dem Punkte gehe, wo sein individuelles Leben bedroht werde. Er erkannte die unverwüstliche moralische Kraft dieses Volkes, und er gelangte so zum Sieg.

Tolstoj steht hier auf dem entgegengesetzten Standpnnkt wie Nietzsche, in dessen Anschauungen die grofsen Genien „von Berge zu Berge herüber" schreiten, während unten im Thale die Herdenmenschen nur durch die mächtigen Impulse in Bewegung geraten, die von jenen Gewaltigen ausgehen.

Tolstojs Roman umfafst die Zeit von 1805 bis 1813. Das gesamte russische Volk ist der Held dieses Werkes. Einige grofse Adelsfamilien, die in drei Geschlechtern an uns vorüberziehen, geben dem Dichter Gelegenheit, Haupttypen der damaligen russischen Gesellschaft vorzuführen und den Einflufs zu zeigen, den der Wandel der Zeiten ausübt. In Erlebnissen einzelner Glieder dieser Familien sind die Friedensbilder und die gewaltigen Kriegsbilder zusammengefafst, eine übersichtliche Gruppierung des riesenhaften Stoffes, die sich wie von selbst zu ergeben scheint. Alle Gesellschaftsklassen werden uns in Kriegs- und Friedenszeiten vor Augen geführt. (Dabei mufs man sich erinnern, dafs in dem damaligen Rufsland noch viel weniger als heute ein Mittelstand existierte.)

Was der Dichter in der Vorrede zu den „Dekabristen" als das — freilich nicht gewollte — Werk Napoleons bezeichnet, die Wiedergebnrt des russischen Volkes, bildet das Hauptthema des Romans. Diese Wiedergeburt vollzieht sich sowohl in Bezug auf das Gesamtleben des Volkes als auf eine Reihe seiner einzelnen Vertreter.

Tolstoj beklagt einmal den Mangel an Festigkeit des Entschlusses und an zielbewufster, energischer Ansdauer bei seinem Volke. Solchen nationalen Mangel zeigt besonders eine der Hauptgestalten des Romanes, die der Dichter mehr und mehr in den Mittelpunkt rückt: Pierre, der natürliche Sohn

des Grafen Besuchoj, ein zugleich naiver, gütiger, innerlich und äufserlich schwerfälliger, weltfremder, von „unbestimmten Idealen“ erfüllter Mensch.

Seine ungemeine Bestimmbarkeit durch äufsere Einflüsse, eine Bestimmbarkeit, welche die Wilhelm Meisters bei weitem übertrifft, giebt wie von selbst Anlafs zur Verflechtung seines persönlichen Schicksals mit dem allgemeinen Geschick. Auch Pierre wird mehr geschoben, als er schiebt, und bei ihm wie bei seinem Volke führt erst die äufserste Not zu einer wahrhaften Wiedergeburt. Er, der für die französische Revolution und Napoleon schwärmt und sich überall angezogen fühlt, wo es sich um ernste Lebensinteressen handelt, vermag sich doch dem Einflufs der aristokratischen Gesellschaft und der Hingabe an ein müfsiges Genufsleben nicht zu entziehen. Als er durch das Testament seines Vaters plötzlich zu einem Namen und zu grofsem Reichtum gelangt, wird er ganz andere Wege geführt, als er ursprünglich gehen wollte.

Der schlaue, klug berechnende, kalte Fürst Wassilij Kuragin verheiratet ihn fast wider seinen Willen mit seiner Tochter Helene, einer glänzenden Schönheit, die, durchweg von den niedersten Instinkten geleitet, in der Ehe mit ihm nur eine Stellung und Reichtum erlangen will. Von seinem inneren Wert hat sie keine Ahnung; sein unschönes Äufsere, sein unbeholfenes Wesen ist ihr zuwider. Sie verhöhnt ihn offen, betrügt ihn in frechster Weise, besudelt seine Ehre. Trotzdem gelingt es ihr, die zugleich dumm und schlau ist, die sogenannte grofse Welt glauben zu machen, dafs sie die geistreiche, schöne, beklagenswerte Frau eines Tölpels sei.

Pierre sucht zeitweise vergeblich, sich durch Genufs zu betäuben. Furchtbare, toddrohende Wutausbrüche gegenüber seiner Frau folgen bei ihm auf Zeiten stumpfer Ergebung. Er ist tief unglücklich; er verzweifelt am Leben.

Ein alter, ehrwürdiger Freimaurer, der ihn für seinen Orden zu gewinnen sucht, erscheint ihm wie der Erretter aus tiefer Not. Während einiger Zeit wähnt Pierre, im Freimaurertum sein Heil zu finden. Sein vermeinter Atheismus beginnt der sittlich-religiösen Weltanschauung seines alten Lehrers zu

weichen. Er beugt sich vor dessen Humanitätslehren und bereut, wo er dagegen gesündigt hat.

Aber die Aufnahme in den Bund erweckt sehr gemischte Empfindungen in ihm. Anstatt schöner, freier Menschlichkeit begegnet er einem anspruchsvollen, lästigen nnd leeren Formelkram. Viele der Freimaurer, die ihm nunmehr bekannt werden, spielen im Leben ganz andere Rollen, als ihr Gelübde es verlangt.

Eines aber hat Pierre gewonnen. Er ist aufgerüttelt aus seiner egoistischen Lebensführung. Allgemeine Humanitätsideen sind wieder in ihm lebendig geworden nnd wirken nun auf sein Handeln ein. Er versucht zunächst, Reformen zn gunsten seiner Bauern auf seinen Gütern durchzuführen. Aber er hat noch nicht gelernt, das Allgemeine mit dem Besondern in Einklang zn setzen. Er ist noch viel weltfremder, als es einst der jnnge Gutsherr Tolstoj war, und er scheitert an seiner Sachunkenntnis, an seinem Mangel an Menschenkenntnis und an den Betrügereien seiner Leute.

Mehr und mehr aber versucht er es, über die Welt und über sich selbst ins klare zu kommen. Dabei qnälen ihn die Lebenswidersprüche, die er allenthalben wahrnimmt, die Widersprüche der von allen gebilligten Handlungen, wie Krieg, Totschlag, Heuchelei, Betrug, mit den von allen anerkannten christlichen Geboten; es qnält ihn die Thatsache, dafs während des Krieges zu gleicher Zeit von Freund und Feind Gebete zum Himmel steigen, die um Sieg flehen oder für die Niederlage des Feindes danken.

Zuletzt erweckt das Unglück des Vaterlandes in ihm einen Gedanken, der im Grunde sehr wenig mit seiner eigentlichen Natur übereinstimmt. Einer der Freimaurer hatte ihm eine Stelle aus der „Offenbarung Johannis“ als eine Prophezeiung auf Napoleons Geschick ausgelegt. Diese mystisch-kabbalistische Anslegungsweise sagte seinem nach einem bestimmten Anhalt lechzenden Geiste zu: er glaubt sich, nach einer eigentümlichen Zahlenberechnung, dazn ausersehen, Napoleon zu ermorden. Er bleibt zu diesem Zweck in Moskan, als alles flieht, was fliehen kann.

Aber er, der mit einer gewissen Seelenruhe nnd mit an-

geborenem Mnt den Krieg aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte, ist doch keineswegs der Mann, einen Mord zu vollbringen. Sein Vorhaben ist wie ein Nachklang unreifer Jugendvorsätze. Einst hatte er davon geträumt, in Rufsland eine Republik zu begründen oder anch selbst eine Art Napoleon zu werden. Jetzt möchte er das Vaterland durch einen Mord retten, und doch erweckt ihm alles, was er in Moskau zu hören und zu sehen bekommt, einen tiefen Abscheu vor jeder Gewaltthat. Er gerät in Kriegsgefangenschaft, weil er sich der dnrch rohe Gewalt Bedrängten annimmt. Durch einen besonderen Zufall entgeht er der Exekntion dnrch das Kriegsgericht. Vor seinen entsetzten Augen wird eine Schar junger, hilfloser Menschen unter dem Vorwand einer Kriegsjustiz dahingemordet, nnd die Thäter selbst scheinen das Verbrecherische ihres Thuns zu fühlen.

Erst in der Gefangenschaft und bei den Kriegsmärschen, die er mitmachen mufs, findet Pierre allmählich innere Ruhe. Ein Mann aus dem Volke ist es, der ihn die Harmonie finden lehrt, nach welcher er seither vergeblich gerungen hat. Platon Karatajew ist ein armer Soldat mit einem einfachen, liebreichen Herzen; er war von Jugend auf opferbereit und erträgt jedes Schicksal mit der gröfsten Gottergebenheit. Er liebt alle Menschen und jedes Geschöpf auf der Welt mit gleicher Liebe; eine besondere, persönliche Ansprüche machende Liebe ist ihm fremd, nnd so giebt es weder Trennung noch Verlust für ihn. Im elendesten Winkel weifs er sich behaglich einzurichten und er verbreitet allenthalben Behagen um sich her. Aber er ist sich dessen nicht bewufst. Er findet alles selbstverständlich. Er stärkt sich an kernhaften Volkssprüchen, wenn seine Lage beschwerlich erscheinen könnte, und sein Gottvertrauen gerät in keiner Lebenslage ins Wanken.

Durch seinen Einflufs beginnt für Pierre ein nenes, inneres Leben, dem das äufsere nicht mehr viel anzuhaben vermag. Zuvor schon hatte ihn eine tiefe reine Liebe zu einem jungen Mädchen über die änfsere Welt zeitweise hinweggetragen. Jetzt erkennt er die Bedentung der reinen, selbstlosen Menschenliebe für das Leben.

In diesen Teil der Entwicklung Pierres ist ein Stück

aus Tolstojs eigenem Leben dichterisch verwoben. Pierres Verhältnis zu Platon Karatajew ist gleichsam ein poetisches Vorspiel der inneren Wandlungsgeschichte, von welcher Tolstoj später direkt berichtet. —

Vielleicht noch schärfer gezeichnet, feiner ausgeführt als die Gestalt Pierres ist die des Fürsten Andrej Bolkonskij. Dieser kluge, feine Weltmann tritt in einen bedeutsamen Gegensatz zu seinem Vater. Dem vornehmen alten Fürsten aus der Zeit Katharinas II. erscheint die Napoleonische Epoche wie eine Komödie, die zu beachten unter seiner Würde ist. Der Sieg des „Emporkömmlings" über Rufsland giebt dem alten Manne den Todesstofs.

Fürst Andrej versteht die neue Zeit besser. Bei aller Verehrung für den strengen, in patriarchalischer Weise herrschenden Vater geht er doch seine eigenen Wege im öffentlichen Leben.

In seinem Privatleben zeigt er Ähnlichkeit mit dem Vater; er hat dessen herbe, satirische Art geerbt. Er kennt keine Schonung dem oberflächlichen, kindischen Wesen seines jungen Weibes gegenüber und kränkt die kleine Fürstin durch seine spöttische Ungeduld. Für seine fromme, sanfte, aufopfernde Schwester Maria dagegen, die schwer unter der Härte des Vaters leidet, hat er warme Liebe und Teilnahme.

Er bewundert Napoleon, er erhofft von dem Einflufs der die Welt durchströmenden neuen Ideen ein erneutes Rufsland. Und er hofft, selbst dabei mitzuwirken. Ein glühender Ehrgeiz erfüllt ihn. Nicht jener niedrige Streberehrgeiz, der um jeden Preis Karriere machen will. Das ist die Art der Drubezkoj und Berg, die allenthalben ihr Wesen treiben. Nein, Fürst Andrej will etwas leisten. Seine bevorzugte Stellung giebt ihm Gelegenheit, in Friedens- und Kriegszeiten Einsicht in das Getriebe der oberen, leitenden Schichten zu gewinnen.

Aber niemals geschieht das, was er für erspriefslich hält. Seinem eigenen Handeln wird der Weg verlegt, und mehr und mehr wandelt sich seine Meinung von der inneren Wichtigkeit und Bedeutsamkeit der nach aufsen bedeutend erscheinenden Ereignisse.

Als er verwundet auf dem Schlachtfeld liegt und die

hohen Wolken über ihm dahinziehen und er zu dem ewigen Himmel aufschaut, wie nichtig erscheint ihm da alles, wie klein und unbedeutend Napoleon, der früher von ihm bewunderte Held, im Vergleich zu dem, was zwischen seiner eigenen Seele „und dem hohen, unendlichen Himmel mit den eilenden Wolken“ vorgeht!

Dafs „das vermeinte Grofse nicht grofs ist“, wird ihm noch klarer, als er, verwundet in Feindesgewalt, Zeuge von Napoleons kleinlicher Eitelkeit und anmafsender Siegesfreude ist. „Er sah Napoleon in die Augen und dachte an die Nichtigkeit des Lebens, dessen Bedeutung niemand begriff, und an die noch gröfsere Nichtigkeit des Todes, dessen Sinn niemand unter den Lebenden zu verstehen noch zu erklären vermag.“

Der Tod tritt ihm bei seiner Heimkehr entgegen. Seine junge Frau stirbt unter Qualen, als sie einem Knaben das Leben gibt. Er fühlt jetzt tief und schmerzlich seine Schuld ihr gegenüber. Aber die harte, streng richtende Seite seines Wesens ist noch immer mächtig in ihm, und sie kostet ihm späterhin, bei einer wahren tiefen Liebe zu einem jungen Mädchen, einen Teil seines Lebensglückes.

Sie schwindet erst, als er abermals tötlich verwundet im Lazarett liegt. Dort erkennt er in einem unglücklichen, schluchzenden, kraftlosen Mann, dem man eben das Bein abnimmt, den Feind, den er aus tiefster Seele hafst, weil dieser ihm in frechem Leichtsinn die junge Braut abwendig machte. Andrej begreift jetzt die christliche Lehre, von welcher seine Schwester Maria ihm früher gesprochen und die er damals nicht verstand. Er begreift das Mitleid, die Liebe zu unseren Brüdern, zu denen, die uns lieben, wie zu denen, die uns hassen, die Liebe zu unsern Feinden.

Auch bei Andrej wie bei Pierre zeigt sich ein Zusammenhang mit der inneren Geschichte Tolstojs. Des jungen Fürsten politische Erfahrungen von der geringen Bedeutung der sogenannten „Grofsen“, seine neue Erkenntnis von der Bedeutung der christlichen Lebensanschauung, sie entsprechen der eigenen Entwicklung des Dichters.

Eine Läuterungsgeschichte andrer Art durchlebt Natascha

Rostow, Andrejs ehemalige Brant, die nach seinem Tod und nach dem Tod der Gattin Pierres das Weib des letzteren wird.

Sie ist eine höchst anmutige, naive, von momentanen Eindrücken beherrschte, jeder starken Empfindung ganz hingegebene Natur, ganz in der Gegenwart lebend. Sie ist treulos, weil sie sich selbst treu bleibt in ihrem Verlangen zu lieben und geliebt zu werden. Während einer langen, von ihr nicht gewünschten Abwesenheit ihres Bräutigams, dessen Briefe ihr fremd erscheinen, steht ihre Unerfahrenheit ganz unter dem Einflufs von Anatol Kuragins frecher, nichts achtender Leidenschaft. Sie ist nahe daran, sein Opfer zu werden. Eine Zeit der furchtbarsten Enttänschungen folgt. Ihre gequälte Seele findet nur durch Pierres zarte Empfindungsweise eine Art von Erlösung. Ihr Innenleben läutert sich, vertieft sich. Das einst so verwöhnte Kind wird dem auf den Tod verwundeten Fürsten Andrej die aufopferndste Pflegerin. Im Angesicht des Todes lernen beide die Liebe kennen, die nicht das Ihre sucht. Das Todesgeheimnis naht ihnen in furchtbarer Majestät. —

Die Darstellung des Krieges in dem grofsen Roman verhält sich zu „Sebastopol“ wie ein Gemälde gröfsten Stiles zu geistreichen Skizzen. Tolstoj erweist sich hier als Meister ersten Ranges. Zolas glänzende Darstellnngsweise in „La débacle“ bleibt weit hinter der Tolstojs zurück.

Tolstoj zeigt ein feines Dichtergefühl für die Grenze zwischen dem Notwendigen und dem Überflüssigen. Er strebt nicht wie Zola nach naturwissenschaftlicher Genauigkeit, sondern nach charakteristischer Auswahl. Zola erspart uns keine Einzelheit der entsetzlichsten Lazarettvorgänge und der furchtbarsten Verwundungen. In einem Bericht zu Reformzwecken wäre dergleichen geboten; hier aber wirkt seine Darstellung um so peinlicher, weil eine virtuose Technik alles wie gegenwärtig erscheinen läfst. Tolstoj giebt einige wenige bedeutsame Fälle, welche das Gesamtbild vervollständigen, und verflicht diese zugleich aufs engste mit den Hauptereignissen.

Die Nähe der Begebenheiten, das unmittelbar Erlebte des Krieges von 1870 war für Zola eine Art von Hemmnis bei der Darstellung. Er stand nicht über der Situation, sondern

war in ihr befangen. Tolstoj hatte sich darum von dem Dekabristenroman abgewendet, weil ihm der Stoff zn nahe lag. Für die Momentbilder von „Sebastopol" kam das nicht in Betracht. Grofsen Ereignissen gegenüber aber mufste der Standpunkt ein entfernterer sein. Die russisch-französischen Kriege zn Anfang des Jahrhunderts lagen für ihn in der richtigen Sehweite.

So beeinflufst denn anch die patriotische Empfindung die Darstellnngsweise bei ihm in weit geringerem Mafs als bei Zola. Wie Sieg oder Niederlage sich gestalten, wie eine Schlacht sich entwickelt, das zeigt er mit einer zuweilen grofsartigen Objektivität.

Und zngleich geht ein hinreifsender Zug durch so manche kriegerische Einzelbilder. Wir erleben es mit, wenn die Batterie des Hanptmanns Tuschin fast bis auf den letzten Mann stand hält gegen die überlegene Macht der Franzosen, wenn der kleine tapfere Hauptmann immer eifriger seine Befehle erteilt und doch bei aller fieberhaften Erregung sich wie in einem traumartigen Znstand befindet. Und ebenso, wenn das sechste Jägerregiment dnrch seine Attacke den Rückzug der russischen Armee deckt und die ganze Linie mit Hurrarufen die aufgelösten Reihen der Franzosen verfolgt.

Durch scheinbar ganz individuelle Vorgänge charakterisiert der Dichter Städtebilder, wie zum Beispiel das nnruhige Leben in Smolensk beim Herannahen der Franzosen oder die Verödung Moskaus während der französischen Besetzung. Aber diese Vorgänge sind zugleich typisch, vermitteln den Begriff des Ganzen, und die Wiederspiegelung der Ereignisse in den Seelen der verschiedenartigsten Personen entwickelt sich nach und nach zu einem umfassenden Weltbild.

Die einzelnen Teile des vierbändigen Romanes sind ungleich an Wert. Im ersten und zweiten Band gehen Anschauung und Gedanke am reinsten in einander auf; im zweiten und dritten ist der geistige Hintergrund bedentender als im ersten. Im dritten und besonders im vierten Band wird die Darstellung mehr und mehr durch direkte philosophische Betrachtnngen des Dichters unterbrochen.

Ja schon im zweiten Band findet sich vorübergehend unverarbeitetes Material. Der Dichter verfährt mit dem Ein-

schieben von Briefen und Tagebuchsblättern in einer Weise, die an Victor Hugos bequeme Art in dem Roman „Les misérables“ erinnert. Und die Freimaurerepisode bei Pierre leidet unter der überflüssigen Breite der theoretischen Erörterungen.

Die Exposition des ersten Bandes hat den Vorzug der modernen französischen Romantechnik, uns sofort in den Mittelpunkt der Ereignisse zu stellen. Der gesamte, ungeheuere Stoff des Romanes ordnet sich hier und im weiteren Verlauf der Ereignisse mit überraschender Klarheit.

Die philosophischen Auseinandersetzungen des Dichters in den letzten Teilen seines Werkes zeigen ein tiefes Ringen mit Gedanken, die sich nnter den verschiedenartigsten Einwirkungen entwickelt haben. Jene historisohe Weltanschanung, welche die Grundlage seiner Dichtung bildet, gewinnt immer festere, klarere Umrisse in seinem Bewufstsein. Gleichwohl ist er von der Relativität jedes geschichtlichen Standpunktes überzeugt; er kennt die Bedeutung, welohe die Auswahl der Ereignisse und die Beleuchtung, in die man sie rückt, auf das Urteil hat. Den Angreifern Alexanders I. gegenüber, die im Namen des Fortschrittes reden, wirft er die Frage auf: Was wäre wohl, wenn Alexander nach ihrem Programm gehandelt hätte, aus der Wirksamkeit der Menschen geworden, die der damaligen Richtung der Regierung entgegen arbeiteten — einer Wirksamkeit, die nach der Ansicht der Geschiohtschreiber gut und nützlich war? „Diese Wirksamkeit wäre nicht gewesen, das Leben wäre nicht gewesen, nichts wäre gewesen. Sobald man annimmt, dafs das menschliche Leben von der Vernunft regiert werden kann, ist die Möglichkeit des Lebens vernichtet.“

Den Hegelschen Gedanken von einer Lebensentwicklung aus widerstreitenden Gegensätzen heraus läfst Tolstoj hier gelten; aber er hat sich von der Hegelschen Idee einer allgemeinen, unter der Herrschaft der Vernunft stehenden fortschrittlichen Entwicklung abgewandt. Denn die grofse Mehrheit der Menschen ist nicht unter dies Fortschrittssystem zu bringen. Aus der unbewufsten Tiefe der Volksseele herauf entwickeln sich vielmehr die treibenden Mächte, welche das

hervorbringen, was wir Geschichte nennen. Ihre letzten Ursachen gehen ins Unendliche, Unerkennbare. Ihre Wirkungen sind nicht durch einzelne, sondern durch alle Lebensfaktoren bestimmt.

Tolstojs Idee von der Macht des Unbewufsten im Volksleben, von einer Kräftewirkung, die nicht der Vernunft untersteht, hängt mit der Ideenwelt der Romantiker zusammen.

Wenn er bei seinen geistreichen, tiefsinnigen Untersuchungen über die Begriffe von Freiheit und Notwendigkeit sagt, der Widerstreit zwischen unserem Bewufstsein, das sich frei fühlt, und unserer Vernunft, die das Kausalitätsgesetz anerkennt, beweise nur, dafs das Bewufstsein nicht der Vernunft unterstehe, so wäre man versucht, an einen Einflufs Schopenhauers zu denken. Mit diesem Antipoden Hegels beschäftigte sich Tolstoj von 1869 an in intensiverer Weise als früher. Aber im Grunde decken sich Tolstojs Anschauungen mit keinem der vorhandenen philosophischen Systeme. Und er hat auch als Philosoph etwas vom Dichter.

VI.

„Anna Karenina.“
„Der Tod des Iwan Iliitsch.“

Dem Weltbild „Krieg und Frieden“ folgte 1875—1877 ein Familienroman auf bedeutsamem sozialen Hintergrund, „Anna Karenina“. Wie in dem kleinen Roman „Eheglück“, bilden die Beziehungen bestimmter Individualitäten zur Liebe, zur Ehe, zum Familienleben das Hauptthema; aber es ist in „Anna Karenina“ weit reicher behandelt und in der mannigfachsten Weise variiert. Eine Reihe löslicher Konflikte sind Gegenstücke zu dem im Vordergrund stehenden tragischen Geschick.

Anna Karenina ist eine ehrliche, stolze, vornehme Frauennatur, schön, geistreich und von bezaubernder Anmut. Als ganz junges Mädchen wird sie einem viel älteren Manne vermählt, und es erscheint ihr selbstverständlich, ihm eine treue, gute Gattin zu sein. Die grofse Welt, in der sie lebt, bringt ihr Erfolge, die sie weiter nicht berühren. Ihr tiefes, leidenschaftliches und zartes Empfinden entfaltet sich nur ihrem Knaben gegenüber. Für ihren Gemahl hat sie Achtung, und seinen Schwächen begegnet sie mit einer gütig lächelnden Nachsicht.

Er ist ein hoher Staatsbeamter, unermüdlich fleifsig, pflichterfüllt, hat eine grofse Meinung von seiner eigenen Wichtigkeit, ist pedantisch und förmlich und nicht eben anziehend in seinem äufseren Wesen. Im Grund hat er nur sehr partielle Interessen, fühlt sich aber verpflichtet, über alles eine Meinung zu haben, besonders über Dinge, von welchen er nichts versteht. Seine Frau liebt er, so sehr er lieben kann;

aber er ist einsam, elternlos aufgewachsen, ungeübt in jeder Art von Liebe und lebt nur seinem Beruf, der den gröfsten Teil seiner Zeit ausfüllt. Wenn er eine Empfindung äufsert, ist es, als ob er über sich selbst spotten wolle. Anerkannt, geehrt zu werden, ist ihm Bedürfnis.

Es ist für ihn selbstverständlich, dafs sich seine Frau an der Seite eines Mannes wie er glücklich fühlen mufs. Und ihr lächelnder Lebensmut, ihre hinreifsende, unversiegbare Frische scheint das auch zn bezeugen. Was ihrer reichen Natur bei ihm fehlen könnte, davon hat er keine Ahnung, und sie selbst war sich bis jetzt noch nicht klar darüber.

Da erweckt eine Reise nach Moskau ein ganz neues inneres Leben in ihr. Sie ist dorthin gefahren, um einen Zwiespalt zwischen ihrem Bruder und dessen Fran auszugleichen. Stephan Oblonskij hat sie zu Hilfe gerufen, weil seine Frau, die ein Verhältnis zu einer ehemaligen Gouvernante entdeckt hat, sich von ihm trennen will. Die einst hübsche, jetzt verblühte Frau, deren Leben ein stetes Sichopfern für den leichtfertigen, naiv selbstsüchtigen Gatten und für die zahlreiche Kinderschar ist, fühlt sich aufs schmerzlichste gekränkt. Sie hat sich so in ihren Groll hineingelebt, dafs sie ohne Annas Hilfe den Rückweg nicht zu finden vermag. Aber Anna weifs, wenn Dolly auch von Scheidung spricht, im Grunde liebt sie den bei alledem gutmütigen und liebenswürdigen Gatten und kann den Gedanken, sich von ihm zu trennen, kaum ertragen. Und die Kinder sind da — was sollte aus ihnen werden? Annas feiner, schonender, taktvoller Art gelingt es, die Versöhnung zu stande zu bringen. Sie selbst aber kehrt als eine andere zu dem Gatten zurück.

Eine neue Gestalt ist gleich bei ihrer Ankunft in Moskau in ihr Leben getreten, der schöne, glänzende, ritterliche Graf Wronskij, mit dessen Mutter sie von Petersburg nach Moskau reiste. Auf einem Ball sehen sie sich wieder, und er weiht sich ganz ihrem Dienst.

Sie will sich die Wandlung, die mit ihr vorgeht, nicht eingestehen. Das süfse, verzehrende Gefühl, das ihr Wesen zu einem sprühenden neuen Leben entflammte, soll und darf nur der Rausch eines Augenblickes gewesen sein; Graf Wronskij, der

ihr gegenüber ganz demutsvolle, liebende Ehrfurcht und tiefe Ergebenheit ist, nur eine vorübergehende Gestalt in ihrem Leben. So sollte und mufste es bleiben. Grofsmütig will sie dem jungen Mädchen, das ihn liebt, Kitty Tscherbazka, der Schwester Dollys, den ehemaligen Verehrer zurückgeben, wenn schon ihr Sieg über diese frische Jugend das berauschende Glücksgefühl in ihr noch erhöht.

Aber Wronskij, der selbstgewisse Weltmann, der unbekümmert um das Schicksal anderer seine Ziele verfolgt, reist mit ihr zugleich nach Petersburg. Sein Zusammentreffen mit ihrem Gatten läfst sie mit einem Male aufs stärkste dessen Mängel und unangenehme Eigenschaften empfinden. Selbst ihr Mutterglück füllt sie jetzt nicht mehr aus.

Und der Dichter zeigt nun, wie die leidenschaftlichste Liebe in ihr immer mächtiger wird und mehr und mehr alle anderen Rücksichten verdrängt.

Sie kämpft dagegen. Sie will vor niemand erröten müssen. Ihrer Natur ist jede Verheimlichung und Täuschung aufs tiefste zuwider. Aber die heifse Liebe Wronskijs ist wie ein Trank, nach dem ihre dürstende Seele lechzt. Sie wird immer machtloser, sie verstellt sich ihrem Gatten gegenüber. Als er, der noch nicht glaubt, dafs sie in Wirklichkeit untreu sein könne, von ihr verlangt, dafs sie die äufseren Rücksichten mehr wahren solle, lacht sie ihn aus und thut, als ob seine Warnungen grundlos seien.

Aber ihr stolzes Haupt senkt sich in tiefer Scham, als sie Wronskijs Geliebte geworden ist. Ihr Leben ist innerlich und äuferlich verwandelt. Ungleich den leichtfertigen Frauen, mit welchen sie jetzt in Berührung kommt, kann sie jene Dinge nicht leicht nehmen.

Das doppelte Verhältnis zu ihrem Manne und zu Wronskij wird ihr immer unerträglicher. Mit schonungsloser Aufrichtigkeit sagt sie ihrem Gatten alles, was geschehen ist. Noch möchte dieser, der äufseren Welt gegenüber, den Anstand gewahrt wissen. Er ist innerlich wie zerbrochen; dafs ihm, dem regelrechten Manne, der sich nie etwas zu Schulden kommen liefs, Derartiges begegnen kann, ist ihm unfafslich. Er hafst jetzt zuweilen die Frau, die ihm solches angethan. Er hält

sie für tief verderbt. Jedoch die Welt soll nichts erfahren. Er will, dafs Anna sich ihm darin fügt. Sie will nicht; sie will sich von ihm trennen.

Die Katastrophe, die sie herbeiführt, hat auf Wronskij eine ganz andere Wirkung, als sie erwartet hatte. In ihrem beiderseitigen Verhältnis ist unmerklich eine Veränderung eingetreten. Während er früher der Bittende, sie die Gewährende war, ist das jetzt umgekehrt. Sie will ihr ganzes Lebensglück nur noch auf ihn setzen; er erschrickt vor den Folgen ihres Geständnisses an Karenin.

Die Scheidungsfrage taucht auf; aber vor einer gerichtlichen Scheidung bebt Anna zurück, weil sie fürchtet, ihren geliebten Knaben hergeben zu müssen.

Ihre Stellung wird immer unhaltbarer. Die grofse Welt, in der sie lebt, duldet zwar die niedrigsten Verhältnisse, solange der Schein gewahrt bleibt; aber sie ist der Frau gegenüber die strengste Richterin alles dessen, was dieser Bedingung sich entzieht.

Während einiger Zeit scheint es, als ob der Tod alle Konflikte lösen würde, die Ärzte haben Anna aufgegeben, nachdem sie Mutter eines kleinen Mädchens geworden ist. Sie weifs das; sie empfindet jetzt tief, was sie ihrem Mann angethan, und sie sucht Versöhnung mit ihm, ehe sie stirbt. Sie läfst ihn zn sich rufen, nnd er, der im Grunde ein weiches, gutes Gemüt hat, fühlt alle Rachegedanken schwinden. Als sie sich selbst anklagt und um Vergebung fleht, da vergiebt er. Ja, er vergiebt auch Wronskij, und er fühlt dabei eine Seligkeit, die er lange nicht gekannt.

Aber die Welt duldet seine edelmütige Vergebung nicht. Seine Lage wird ihm immer schwerer gemacht. Wider Erwarten genest Anna, und mit ihrer Gesundheit kehrt ihr physischer Widerwillen gegen ihren Mann zurück.

Wronskij hatte sich Karenin gegenüber so gedemütigt gefühlt, dafs er einen Selbstmordversuch machte. Auch er wird gerettet, und Anna reist mit ihm für einige Zeit ins Ausland.

Annas Mutterglück ist zerstört. Sie liebt ihren Knaben weit mehr als das kleine Mädchen, und dieser Knabe leidet

unter den obwaltenden Verhältnissen, und sie darf ihn nicht sehen, wann sie will. Noch ein kurzes, glückliches Wiederfinden von Mutter und Sohn an dessen Geburtstage; dann folgt eine Trennung, die den Knaben der Mutter mehr und mehr entfremdet. Karenin wollte anfänglich nicht streng in dieser Hinsicht sein und, als sie es wünschte, auch in eine Scheidung willigen. Aber er ist in die Hände einer frömmelnden Freundin gefallen, die den Rifs zwischen ihm und Anna zu erweitern sucht. Er ist tief unglücklich. Und Anna ist nicht glücklich. Sie fühlt, dafs die Liebe nicht mehr wie früher alle andern Interessen in Wronskij verdrängt. Dieser empfindet schmerzlich, wie seine militärische Karriere durch das Verhältnis zu Anna beeinträchtigt wird. Er sucht nach seiner Rückkehr Ersatz in einer neuen Thätigkeit als Gutsherr, er sucht im öffentlichen Leben zu wirken, ist häufig abwesend. Das alles ist für sie, die nicht seine legitime Frau ist, ein steter Gegenstand der Eifersucht und des Argwohns. Sie glaubt sich nicht mehr geliebt. Sie leidet furchtbar, sie quält sich, und sie quält ihn, der merklich kühler wird. Sie bittet ihn, den Abwesenden, brieflich zu sich; auf einer Station wartet sie vergeblich auf ihn; in namenloser Verzweiflung wirft sie sich unter einen dahinbrausenden Eisenbahnzug.

Es erfüllt sich damit ein furchtbarer Traum, den sie und den Wronskij einst geträumt.

Ungleich so manchen französischen Roman- und Dramendichtern, denen Tolstoj vorwirft, dafs sie den Ehebruch verherrlichten, stellt er in erster Reihe dessen Folgen dar, den entsetzlichen Konflikt mit dem Familienleben. Er fafst seinen Stoff unter einem ganz bestimmten sittlichen Gesichtspunkt auf.

Das Thema ist bei ihm ganz anders behandelt als etwa in Goethes „Wahlverwandtschaften". Der tragische Konflikt zwischen Liebe und Ehe, Natur und Sitte erscheint bei Goethe so ganz losgelöst von jeder persönlichen Betrachtungsweise, ist so ganz in der Art eines Naturvorganges aufgefafst, dafs dem Dichter zwei einander widersprechende Vorwürfe gemacht werden konnten. Er wurde auf der einen Seite als ein Gegner der Ehe bezeichnet; auf der andern wurde behauptet, er bringe dem Moloch der Ehe Menschenopfer dar.

Mehr Ähnlichkeit als mit Goethes bedeutender Schöpfung hat „Anna Karenina" mit dem Werk eines viel kleineren dentschen Dichters, mit dem Roman „Auf der Höhe" von Berthold Auerbach. Auch hier ist der sittliche Standpunkt des Dichters merklich, und zwar in einer Weise, die zuweilen die innere Notwendigkeit des Geschehenden beeinträchtigt. In Auerbachs Gedankenwelt gestaltet sich der behandelte Stoff nach einem gewissen Wunschsystem.

Das ist damals bei Tolstojs Dichten noch nicht der Fall. Alles, was er nns in „Anna Karenina" vorführt, vollzieht sich aus den Personen und den Verhältnissen heraus mit unerbittlicher Notwendigkeit.

Ein helleres Gegenstück zn dem düsteren Schicksal Annas giebt der Dichter in dem Verhältnis Kitty Tscherbazkas zu dem Gutsbesitzer Lewin.

Der schüchterne, ernste, ungelenke Mann bewirbt sich um das junge Mädchen. Unter dem Zauber von Wronskijs Wesen weist sie ihn ab, obschon sie ihm stets warm zugethan war. Nach schmerzlichen Enttänschungen und Leiden finden sich beide wieder, und ihre Ehe wird die Grundlage eines tiefen, echten Familienglückes.

Die Art der Werbnng Lewins um Kitty ist nach Löwenfeld der Werbung Tolstojs um Sonja Behr treu nachgebildet. Und offenbar ist auch die Darstellung des Ehelebens Lewins mit seinen so ganz individnellen Zügen anf persönliche Erfahrungen Tolstojs zurückzuführen: die wundersamen, halb traumhaften Empfindungen von Bräutigam und Braut während der Hochzeitsfeier, das rasch sich Ablösende wechselnder und widerspruchsvoller Eindrücke, die erste Zeit nach der Hochzeit, die so viele Mifsverständnisse und Enttäuschungen und eine ganz andere Art von Glück als das erwartete mit sich bringt, die heilige, schreckliche, aufregende Zeit bei der Geburt eines ersten Kindes, das fröhliche Gedeihen des jungen Lebens auf Grundlage einer liebeerfüllten Häuslichkeit.

Die innere Entwicklungsgeschichte Lewins steht zu Tolstojs Mannesjahren in einem ähnlichen Verhältnis wie die Geschichte Irtenjews in den „Lebensstnfen" und Nechljndows im „Morgen des Gntsherrn" zn Tolstojs Jugendzeit.

Lewin beschäftigt sich eifrig damit, sein Gut auf die richtigste Weise zu bewirtschaften. Die Landwirtschaft erscheint ihm als der wesentlichste Lebensfaktor für russische Verhältnisse.

Durch die Aufhebung der Leibeigenschaft haben sich die Beziehungen der Gutsbesitzer zu den Bauern in einer Weise geändert, daſs aus dieser notwendigen Reform sich neue Miſsstände ergaben. Der Ertrag der Güter nimmt ab, weil die Bauern nicht mehr zu vorteilbringenden Neuerungen gezwungen werden können und lieber alten, längst überholten Gewohnheiten folgen.

Lewin steht nicht mehr auf dem Standpunkt seiner Jugend, von allgemeinen Ideen wirksame Reformen zu erwarten. Das praktische Leben hat ihn so manches gelehrt, wovon er früher keine Ahnung hatte. Wenn sein Bruder Nikolaj oder ein ihm bekannter Gutsbesitzer von einem rein theoretischen Standpunkt aus die sozialen Fragen der Zeit besprechen und auf die Bewegung in Westeuropa hinweisen, so ist ihm klar, daſs alle diese Erörterungen auf Ruſsland eine nur bedingte Anwendung finden können. Lassalles revolutionäre und Schulze-Delitzschs reformatorische Thätigkeit sind anderen Verhältnissen als den russischen entwachsen. Lewin aber hat erkannt, daſs jede soziale Reform im Einklang mit dem Volkscharakter, mit den örtlichen und den zeitlichen Verhältnissen stehen muſs, daſs sie individualisieren muſs.

So sucht er denn dem Kampfe zwischen seinen Interessen und denen seiner Bauern dadurch ein Ende zu machen, daſs er im Einklang mit altherkömmlicher russischer Gepflogenheit eine wirtschaftliche Genossenschaft gründen will, durch welche die Bauern an dem Ertrage des Gutes beteiligt werden. Er glaubt darin ein Rettungsmittel für ganz Ruſsland gefunden zu haben und beginnt, eine Schrift darüber zu verfassen.

Um seine eigenen Kenntnisse zu erweitern, hatte er alle möglichen einschlägigen Schriften gelesen, aber keine Antwort auf die ihn beschäftigenden Fragen gefunden, weder bei den Vertretern der Weiterentwicklung der vorhandenen Gesellschaftsform, noch bei den radikalen Sozialisten. Er selbst

will nicht von oben herab das Volk reformieren; er ist mit Spencer überzeugt, dafs ein steigender Wohlstand die beste zivilisatorische Macht sei und mehr als alle Schnlen wirken könne. Er will aus den vorhandenen Zuständen herans eine nutzbringendere Organisation der Arbeit schaffen. Am liebsten möchte er wie ein Baner mit auf dem Felde arbeiten, und er hat dies schon zn seiner eigenen grofsen Befriedigung gethan.

Die Bauern freilich waren von seiner Thätigkeit nicht ebenso erbaut wie er selbst. Und die Bauern setzen anch seinen wirtschaftlichen Reformversuchen einen heimlichen Widerstand entgegen. Die wenigsten haben Zeit, ihn anzuhören oder gar seine Anordnnngen zu vollziehen. Und wenn sie ihn anhören, verstehen sie ihn nicht. Ein unbesiegbares Mifstrauen lebt in den meisten; sie glauben nicht an seine Aufrichtigkeit, und sie sind selbst nicht aufrichtig.

Der nenen Bewirtschaftungsmethode gegenüber, die Viehhof, Garten, Wiesen, Felder in getrennter Weise durch verschiedene Genossenschaften behandeln lassen will, zeigt zuerst der Viehhirt ein gewisses Entgegenkommen, weil er seinen Vorteil darin sieht. Aber bald mufs Lewin erkennen, mit welchem egoistischen Unverstand er auch hier zn rechnen hat. Es kommt eine Zeit, in der er sich das Scheitern seiner Pläne eingestehen mufs, ohne darum in seinen Bestrebungen nachlassen zu können.

Andere, für ihn jetzt wichtigere Fragen treten nun in den Vordergrund seines Denkens. Die Krankheit und der Tod seines geliebten Bruders zeigt ihm das Leben in einem neuen Lichte. Was bedeutet das Leben? Und was bedeutet der Tod? Wo liegen die Erklärungen für diese Rätsel? Wie nichtig erscheint ihm die Wissenschaft, die hier keinen Anfschlufs zu geben vermag! Nach langem Ringen findet er endlich Frieden. In der ewigen Idee des Gnten offenbart sich ihm die Gottheit. In diesem Sinne vermag er zu glanben und zn beten.

Was Tolstoj aus seinem eigenen Innenleben Lewin zuerteilt, das hatte in ihm selbst den Abschlnfs noch nicht gefunden, den er der Entwicklnng seiner Romangestalt gab. —

Wie Lewin, so hat auch Tolstoj einst einen geliebten Bruder, den er hoch verehrte, an der Schwindsucht verloren und die entsetzlichsten Qualen während der Krankheit mit ihm und um ihn durchgemacht.

Das Todesthema beschäftigt ihn immer wieder aufs neue. Es durchzieht in charakteristischer Weise eine Reihe seiner Dichtungen.

In der 1859 erschienenen Erzählung „Drei Tote“ stellt der Dichter den Tod einer vornehmen Dame, eines armen Postknechtes und eines Baumes neben einander.

Die schwindsüchtige Dame will durchaus nach dem Süden reisen, um dem Tod zu entgehen, obwohl das nichts mehr nützen kann. Der Kutscher, der sie führt, läfst sich von einem armen, gleichfalls sterbenden Postknecht die neuen Stiefel schenken, weil dieser sie doch nicht mehr brauchen könne. Dafür setzt er ihm später ein Kreuz aufs Grab. Er fällt zu diesem Zweck im Wald einen Baum.

Je näher der Natur, je einfacher der Vorgang. Ein russisches Sprichwort, das Tolstoj späterhin einmal zitiert, sagt: „Der Wald weint nicht, wenn ein Baum fällt.“ Der einfache Postknecht zeigt mehr Fassung und Ergebung als die vornehme Dame, die sich selbst und ihre ganze Umgebung quält. Dem Volk erscheint der Tod nach der Erfahrung des Dichters weit minder schreckhaft als den Gebildeten.

Das zeigt er auch in „Herr und Diener“ und in der erschütternden Erzählung „Der Tod des Iwan Iliitsch.“

Iwan ist ein Mann von fünfundvierzig Jahren. Er hat, wie ihn und die Welt dünkt, ein völlig korrektes Leben geführt. Das heifst, er hat in seiner Jugend so gelebt wie alle jungen Leute, und er war, als er Beamter wurde, stets eifrig bedacht, sich den Meinungen seiner Vorgesetzten anzubequemen und entgegengesetzte Stimmen in seinem Innern zu ersticken. Er macht allmählich Karriere, heiratet, weil er dadurch sein Leben zu verbessern glaubt, um dann zu erkennen, dafs dies ein Irrtum war. Seine Frau ist ebenso selbstsüchtig wie er. Sie quält ihn, wenn er nicht thut, was sie will, und er kann nur Frieden finden, indem er sich so viel als möglich seinem Amt

widmet. Eine langbegehrte Beförderung wird ihm endlich zu teil. Er kann mit seiner Familie in die Hauptstadt übersiedeln, und alle sind darüber zufrieden.

Bei der neuen Einrichtung, die er mit Vergnügen selbst besorgt, zieht er sich eine Verletzung zu, die ihm unbedeutend erscheint, die sich aber allmählich als etwas sehr Ernstes ausweist. Er wird krank und immer kränker. Aber er will nicht krank sein, will nicht den Tod ins Auge fassen. Das kann ihm doch unmöglich begegnen! Es wäre zu widersinnig.

Schlimmer als die täglich zunehmenden Schmerzen ist sein seelischer Zustand. Seiner Frau und seiner Tochter gegenüber, die sich eben verlobt hat, fühlt er nur, dafs er ihnen eine Last ist. Er quält sie, und ihre Art zu thun, als ob er nicht sehr krank sei, ist für ihn quälend. Und er macht die Lüge selbst mit, und die Ärzte lügen ihn an — aber tief in seinem Innern kennt er die Wahrheit.

Ein junger Diener vom Lande, der ihm zuweilen Krankenpflegerdienste leistet, wird ihm ein Trost. Hier findet er eine so willige Gutmütigkeit, eine so selbstverständliche Menschenliebe, dafs er den jungen Gerassim stets nm sich haben möchte.

Die Krankheit schreitet weiter, und er ringt schon geistig mit dem Tode, als dieser ihn physisch noch nicht erfafst hat. Zum erstenmal stellt er sich die Frage, ob denn sein Leben auch ein richtiges gewesen sei. Er schaut zurück: nur ein heller Punkt ist in seiner Erinnerung, die Zeit seiner Kindheit; dann wird es dunkler und dunkler. Er erkennt, dafs dies alles nicht das Richtige war, und dafs es sich nicht wieder gut machen lasse. Aber dennoch will er es nicht glauben. Der Gedanke kommt wieder und wieder, und er weist ihn nun nicht mehr ab.

Wenn ihm zuvor zu Mute war, als müsse er sich unter Qualen durch einen dunkeln, engen Sack hindurchzwängen, so fühlt er jetzt plötzlich, dafs er hindurch ist. Es ist ihm, als ob sich noch alles gut machen lasse. Er will den Seinen sagen, dafs er wisse, wie er sie quäle. Er vermag es nicht mehr. Und er fürchtet den Tod nicht mehr, und es war auch kein Tod da. Das alles vollzog sich in einem Augenblick. Nach zwei Stunden hatte er aufgehört zu atmen.

Das sind nur Hauptzüge dieses Lebens- und Todesbildes. Dessen einzelne Teile sind in einer Weise ausgeführt, dafs auch da, wo scheinbar nur äufsere Dinge vorgeführt werden, die innere Welt wie durchsichtig erscheint.

Die Art der Komposition erhöht die Wirkung des Inhaltes. Der Dichter beginnt mit der Darstellung, wie die Gerichtskollegen Iwan Iliitschs die Nachricht von seinem Tod aufnehmen. Sie hatten zwar eine gewisse Zuneigung zu ihm; aber der nun frei gewordene Beamtenposten und die für jeden sich daran knüpfenden Versetzungs- und Gehaltsfragen kommen zunächst in Betracht. Dann die Begräbnisfeierlichkeit und die Unannehmlichkeit, ihr beiwohnen zu müssen. Die Iliitsch am nächsten stehenden beiden Freunde verabreden während ihrer Anwesenheit im Trauerhaus mit einander, wo sie des Abends Karten spielen wollen. Die Witwe sucht von dem einen zu erfahren, welche Geldansprüche sie an die Regierung machen könne. Echt ist nur die Trauer von Iliitschs vierzehnjährigem Sohn. Sonst ist alles blofse Ceremonie und herkömmliche Trauerordnung.

Die dichterische Darstellung ist hierbei von einer Gegenständlichkeit, dafs wir uns in diese beklemmende Atmosphäre selbst hineinversetzt fühlen. Scheinbar giebt Tolstoj nur die Sache selbst, nur den Tod und das Leben des Iwan Iliitsch. Aber im Grunde steht er hinter der Welt, die er uns vorführt, und weist auf die Nichtigkeit oder die Bedeutung ihrer Erscheinungen hin.

Die Erzählung [1]) ist ihm aus einer Anschauungsweise erwachsen, die auf die schwerste Epoche seines Lebens folgte. Leben und Tod hatten durch diese Epoche eine neue Bedeutung für ihn gewonnen.

[1]) Nach Löwenfeld 1884—86 entstanden.

VII.

Innere Wandlungen.

Der eigenen „Beichte" Tolstojs zufolge erlebte er nach der Vollendung des Romanes „Anna Karenina" furchtbare Tage.

Durch sein glückliches Eheleben, durch seine schriftstellerische Thätigkeit und seinen künstlerischen Ruhm waren die Fragen, die ihn von Zeit zu Zeit tief erregt und gequält hatten, entweder in den Hintergrund gedrängt worden, oder er hatte sich dichtend ihrer entlastet.

Jetzt traten sie mit drohender Gewalt vor ihn hin. Er vermochte nicht mehr, sie zu bannen. Der fünfzigjährige Mann fiel einem Faustischen Ringen anheim.

Trotzdem er sich in voller Kraft fühlt und geistig und physisch zu arbeiten vermag, wie nur wenige es können, erscheint ihm das Leben nicht mehr lebenswert und der Tod wie ein dunkles Schrecknis.

Der Gedanke an seine Angehörigen vermag ihn nicht zu trösten. Sie sind Menschen wie er, und all das Entsetzliche und Häfsliche, das er im Leben sieht, bedroht auch sie, und früher oder später sind auch sie die Beute des Todes, der Verwesung.

Auch die Kunst kann ihn nicht trösten. Er glaubt nicht mehr an ihre Bedeutung, kann sich nicht mehr einreden, was er schaffe, trotze dem Tod. Was für ihn seine Reize verloren hat, dafür kann er nicht mehr andere begeistern. „Als ich erkannt hatte, dafs das Leben entsetzlich und nichts als ein Unsinn ist, konnte mich das Spiel des kleinen Spiegels nicht mehr ergötzen."

Und er kann sich nicht dabei beruhigen, dafs das Leben keinen Sinn mehr für ihn hat und ihm wie ein schlechter

Spafs vorkommt, den sich jemand mit ihm erlaubt. Er will sich töten.

Aber in seinem Innern lebt eine Stimme, die ihm zuflüstert, es könne und müsse einen Ausweg aus dem Labyrinth geben, in welchem er sich verfangen. Und er gebrancht allerlei Listen, um sich die Mittel zum Selbstmord zu entziehen.

Nun forscht er aufs neue auf dem Gebiete der Wissenschaften. Sie geben die mannigfachsten Erklärungen über die Erscheinungen der Welt, aber keine Erklärungen über ihre Ursachen und Zwecke. Es wird ihm keine Antwort auf die Fragen, auf die es ihm allein ankommt: Was bedeutet mein Leben? Was folgt darans? Warum soll ich etwas thun? Giebt es ein Ziel, das durch den Tod nicht vernichtet wird? Was bedeutet das Leben der ganzen Menschheit?

Er stimmt mit Buddha und Salomon und Schopenhauer überein, dafs das Leben ein Übel sei, dafs es besser sei, nicht zu leben. Nicht die Vernunft ist die Schöpferin des Lebens, wie er in seiner Jugendzeit wähnte; das Leben ist unvernünftig. Die Vernunft lehrt uns seine Unvernunft erkennen und das Leben negieren. Alles ist eitel!

Aber wie kommt es, dafs die Menschen dennoch leben? Und so lange Zeit schon gelebt haben? Wie kommt es, dafs die ungeheueren Massen einfacher Leute überzengt sind, dafs ihr Leben sehr vernünftig sei? Dafs sie den Tod nicht scheuen, den Selbstmord aber für eine Sünde halten?

Darin liegt ein Sinn, den er bei der Betrachtung der Lebensweise einer gelehrten, reichen, müfsigen Minderheit nicht auffinden konnte. Es dünkt Tolstoj jetzt, als ob die Antwort Buddhas, Salomons, Schopenhauers anf die Lebensfrage nichts Positives enthalte und nichts entscheiden könne. Dort in der uralten Anschaunngsweise des Volkes liegt die Antwort. Nur im Glauben ist der Widerspruch zwischen Endlichem und Unendlichem aufgehoben. Nur der Glaube versteht die Bedeutung des Lebens und giebt die Kraft zum Leben.

Die vermeinte wissenschaftliche Erkenntnis hatte ehedem das religiöse Leben in Tolstoj verdrängt. Jetzt ist ihm, als ob er damit die Arbeit der ganzen Menschheit verworfen habe. Die Thätigkeit von Jahrtausenden hat die Ideen von einem

unendlichen, ewigen Wesen, von der Göttlichkeit der Seele, von ihrer Vereinigung mit Gott, von dem Unterschied zwischen Gutem und Bösem geschaffen.

Und nun wendet er sich dem Glauben zu. In tiefem, verzweiflungsvollem Ringen sucht er Gott. Er weiſs durch Kant, daſs man Gottes Dasein nicht beweisen kann, aber er fleht Gott an, sich finden zu lassen. So oft er Gott begreift und fühlt, scheint es ihm möglich, zu leben. Sobald er wieder zweifelt, verzweifelt er auch am Leben, und der Gedanke, sich zu töten, kehrt wieder. „Was suche ich denn aber noch . . . er ist ja da, er — das ist das Etwas, ohne das man nicht leben kann. Nun, Gott kennen und leben, das ist dasselbe; Gott ist also das Leben. Nun wurde alles hell in mir und um mich, und dieses Licht verläſst mich nicht mehr." Er ist vor dem Selbstmord gerettet. Wenn er sich früher wie ein Kind vorkam, das seine Heimat verloren hat, oder wie ein Mensch, der über einem ungeheueren Abgrund schwebt, jetzt hat er die Heimat, jetzt hat er einen Halt gefunden.

Den Glauben, den er suchte, vermochte er bei den Frommen seines Standes und bei den Theologen nicht zu finden. Denn ihr Leben stand im Widerspruch damit. Als er sich aber dem Volke zuwandte, da fand er ihn. Hier stand der Glauben mit dem Leben in Übereinstimmung. Das Volk versteht die Bedeutung des Lebens: „Das Ziel des Menschen im Leben ist, sein Heil zu erlangen; darum muſs er in Gott leben, und, um in Gott zu leben, muſs er auf alle Genüsse des Lebens verzichten, muſs arbeiten, sich erniedrigen, leiden und barmherzig sein."

Nun giebt sich Tolstoj, wie die Mehrzahl seines Volkes, ganz den Forderungen der russischen orthodoxen Kirche hin. Er befolgt alle ihre Gesetze, er fastet, er betet, er besucht den Gottesdienst; aber neue Kämpfe entstehen in ihm und machen ihn tief unglücklich. Seine Vernunft ist im Widerstreit mit jenen Forderungen. Nur wenn er sich dem Volke nähert, den Unterhaltungen der Bauern und Pilger lauscht, tritt ihm wieder der Glaube nahe.

Er studiert auch die Lehren der russischen Sektierer; denn er kann das Wesentliche der christlichen Religion nicht

in den zufälligen äufseren Formen finden, die sie angenommen. Und er findet sich vielfach mit diesen und mit anderen Sektierern anf gleichem Boden, mit den Lehren der orthodoxen russischen Kirche aber, welche die Andersgläubigen verdammt, in Widerspruch.

Dafs die orthodoxe Kirche während des russisch-türkischen Krieges für den Erfolg der russischen Waffen betet und damit den Mord im Kriege gutheifst, widerstrebt seinem innersten Empfinden.

Als nach dem Krieg sich die Verschwörungen der Nihilisten mehren, die Rädelsführer gefangen genommen und hingerichtet werden, sieht Tolstoj Würdenträger der Kirche, Professoren der Gottesgelahrtheit, Mönche, Asketen, welche „die Hinrichtung dieser verirrten, verlassenen Jünglinge billigten". Die Nihilistenattentate, die Ermordnng Alexanders II. erschüttern ihn furchtbar; aber er ist noch entsetzter über jene Diener des Christentnms, und er bricht mit der orthodoxen russischen Kirche.

Nnn studiert er die Quellen der christlichen Überlieferung, die Bibel und in erster Reihe die Evangelien, und er sncht sich die Lehren des Urchristentums von allen späteren Zuthaten zu reinigen.

In den Schriften „Worin besteht mein Glaube", „Gottes Reich ist in euch", „Über das Leben" und in einer Reihe kleinerer Schriften legt er seine Anschauungen nieder.

Die Beschäftigung mit den Evangelien, die er neu übersetzt, giebt ihm neue Resultate. Zngleich bestätigt sie ihm die Lehren, die ihn schon in frühester Kindheit am meisten gerührt hatten, als den Kern des Christentums: die Lehre von der Liebe, Demut, Selbstaufopferung und Vergeltung des Bösen mit dem Guten.

Die Worte der Bergpredigt: „Ich aber sage ench, dafs ihr nicht widerstreben sollt dem Übel; sondern so dir jemand einen Streich giebt auf deinen rechten Backen, dem biete den andern auch dar" erscheinen ihm jetzt klar in ihrem Znsammenhang. Während er früher darin eine nnmögliche Forderung erblickte, die zu erfüllen nicht im Wesen der menschlichen Natur liege, ist er jetzt anderer Ansicht geworden. Der Schwer-

punkt der Lehre liegt nach ihm in den ersten Worten: „dafs ihr nicht widerstreben sollt dem Übel.“ Das andere ist nur die Folge davon. Nicht um des Leidens willen sollen wir leiden, sondern weil es besser ist, Unrecht leiden, als Unrecht thun, weil der Nichtwiderstand und die Vergeltung des Bösen mit Gntem das Böse aus der Welt schafft.

Und diese Lehre vom Nichtwiderstand bezieht sich nach Tolstoj nicht nur anf den einzelnen, sondern auch auf die Gesamtheit. Im bewufsten Gegensatz zn dem Mosaischen Kriminalgesetz „Ange um Auge, Zahn um Zahn“ hat Christus die Lehre, „dafs ihr nicht widerstreben sollt dem Übel“, ausgesprochen. Die christlichen Staaten stehen noch unter dem Einflnfs des Mosaischen Gesetzes; aber Christus verlangt Abschaffung des Gerichtes. Die Worte „Richtet nicht“ sind auch in diesem Sinne zu verstehen. Tolstoj ist von der Möglichkeit menschlicher Gemeinschaften ohne jegliche Strafeinrichtungen überzeugt.

Merkwürdigerweise trifft er in diesem Gedanken mit einem seiner gröfsten Antagonisten, mit Friedrich Nietzsche, znsammen. Freilich kommt dieser von einem ganz anderen Standpunkt aus und auf einem ganz anderen Wege zu der Meinnng, derjenige Staat sei der vornehmste und vorgeschrittenste, der keiner Schutzeinrichtungen bedürfe.

Dafs der Staat nicht rohe Gewalt ausüben dürfe, war schon damals bei jener Hinrichtung in Paris Tolstoj klar geworden. Und das tiefste Mitleid mit Verurteilten, die rettungslos äufserer Gewalt anheim gegeben sind, begleitet ihn durchs Leben und spiegelt sich in seinen Schriften. Dafs er in Rufsland lebte, gab ihm nur zu reichliche Gelegenheit, die verschiedenartigsten und entsetzlichsten Exekutionen kennen zn lernen, und es kamen ihm Fälle vor, bei welchen das Vergehen nur aus dem Versuch hervorging, sich einer ungerechten Verurteilnng zu erwehren, die Strafe aber furchtbar war.

Die Lehre vom Nichtwiderstand schliefst auch nach Tolstoj den Krieg aus. Die fürchterlichen Seiten des Krieges waren ihm schon früh klar geworden, bei aller patriotischen Teilnahme an den Kämpfen seines Volkes. Jetzt ist ihm der Patriotismus nur noch ein Erzeugnis menschlicher Selbstsucht. Die Liebe, welche Christus lehrt, macht keinen Unterschied

zwischen Mensch und Mensch. Ja, das Gebot, seine Feinde zu lieben, scheint Tolstoj gerade auf die zu gehen, die nicht Volksgenossen sind.

Gegenüber den Anschauungen, dafs Christi Lehre ein unmögliches Ideal fordere, betont Tolstoj das Wort „Mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht." Viel schwerer seien die Lehren der Welt zu befolgen, die unzählige Opfer verlange und weit mehr Märtyrer erzeuge als die Religion. Der Krieg allein schon biete Belege dafür. Aber der wechselseitige Kampf hört auch im Frieden nicht auf. Der Mächtige nutzt den Machtlosen aus, der Faule den Arbeiter. Dabei zeigt sich überall ein Hasten und Jagen nach Glück, ohne dafs das Glück erreicht wird.

Tolstoj schildert die Lebensführung jener Gesellschaftsklassen, für die der mehr oder minder feine Sinnengenufs alles ist, für die weder der Segen der Arbeit noch Ehe und Familienleben in höherem Sinn noch allgemeine Menschenpflichten existieren, und die infolgedessen Leiden aller Art, Krankheit und Unzufriedenheit zu tragen haben. „Die aber im Licht wandeln", im Licht der Lehre Christi, denen wird Heil werden.

Tolstoj fafst dies Heil nicht mehr im Sinne der Kirche als eine Belohnung in einem jenseitigen Leben auf, sondern als ein Heil, das allen zu teil wird, welche die Bedeutung des Lebens erkennen. Die reine Lehre Christi aber giebt diese vernünftige Erkenntnis. Für Tolstoj existieren jetzt die Dogmen der Kirche nicht mehr. Diese reine Lehre allein ist das Wahre.

Er bestreitet die Ansicht der Gläubigen, welche die Erlösung als etwas von den Handlungen der Menschen Unabhängiges betrachtet und auf das Wesen der Gottheit zurückkehrt. Er bestreitet aber auch die Ansicht des philosophischen Materialismus, der die Verbesserung menschlicher Zustände nicht auf die vernünftige Erkenntnis, sondern auf eine natürliche Entwicklung zurückführt, deren Gesetze noch zu entdecken seien. Er betont nicht mehr, wie zur Zeit von „Krieg und Frieden", die Macht des Unbewufsten, sondern, wie in seiner von Hegel beeinflufsten Jugendepoche, die Macht der Vernunft. Der alte Rationalismus taucht von neuem in ihm auf; aber er zerstört nicht mehr in ihm das religiöse Bedürfnis, sondern

er setzt sich damit in Einklang. Die Religion ist für Tolstoj jetzt nicht mehr Glauben, sondern Wissen. Was das ahnende Gefühl verlangt, das wird durch die Vernunft als wahr erkannt.

Es führen hier allerlei Verbindungsfäden von Schiller, Schelling und Hegel zu Tolstoj, deren ausführliche Darlegung allein schon ein Stück geistiger Entwicklungsgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts in sich schliefsen würde. Hegel sagt ausdrücklich, dafs nichts gewufst wird, was nicht „als gefühlte Wahrheit . . . . als innerlich geoffenbartes Ewiges, als geglaubtes Heiliges vorhanden ist.“ Wem fallen dabei nicht entsprechende Stellen aus Schillers philosophischen Schriften und philosophischen Gedichten ein oder Ideen, wie sie Schelling und wie sie die deutsche romantische Schule verkündet!

Die Religion ist nach Tolstoj nicht, wie die materialistische Wissenschaft glaubt, eine Erscheinung, die ehemals die Entwicklung der Menschheit begleitet hat, von ihr aber überholt worden ist, sondern vielmehr eine Erscheinung, die dem menschlichen Leben eigentümlich ist und die heutige Menschheit noch ebenso unvermeidlich begleitet wie zu jeder andern Zeit. Sie besteht nach seiner nunmehrigen Meinung in der Fähigkeit, den Weg vorauszusehen, welchen die Menschheit in einer andern als der frühern Richtung wandeln soll, und woraus eine andere Art der Thätigkeit hervorgehen mufs. Christi Lehre, welche die Kirche verdunkelt hat, ist der Wegweiser für das Leben, das kommen soll.

Den von den verschiedensten Standpunkten ausgehenden Gegnern seiner Schrift „Worin besteht mein Glaube?“, die alle die Möglichkeit der Erfüllung seiner Forderungen bestreiten, erwidert Tolstoj in „Gottes Reich ist in euch“, alle bedeutenden Umwandlungen in den Anschauungen der Menschheit hätten zuerst dem Gewohnten gegenüber für ungeheuerlich und befremdlich gegolten. „Es wird die Zeit kommen“, sagt er, „und sie kommt bereits, zu welcher die christlichen Grundlagen des Lebens — die Gleichheit, die Brüderlichkeit der Menschen, die Gemeinsamkeit der Guten, der Nichtwiderstand — so natürlich und einfach erscheinen werden, wie uns jetzt die Grundlagen des Familienlebens, des sozialen, des staatlichen Lebens erscheinen.“

Er weist auf die fürchterlichen Mifsstände hin, wodurch im modernen Leben die Lage der unteren Klassen sich schlimmer gestaltet als die Lage der Sklaven im Altertum. Der humane Mensch der gebildeten Klassen leidet unter diesem Bewufstsein.

Aber nicht allein die Gewalt der herrschenden Parteien bringt Unheil, sondern die Gewalt jeder Partei, auch die der Sozialisten und Kommunisten, würde vom Übel sein. Diese wollen eine Verbesserung des Lebens nicht von innen heraus, sondern von aufsen bewirken, und das ist unmöglich. Nur wenn die christliche Lehre im Leben der einzelnen siegt, fällt die Gewalt von selbst zusammen.

Die Mehrzahl der Menschen will den Krieg nicht. Wenn diese sich weigern, Kriegsdienste zu thun, wie das die Quäker und andere Sektierer von jeher gethan, kann kein Krieg geführt werden. Wenn sie sich weigern, andere Menschen zu richten, kann kein Gericht zu stande kommen.

Der Meinung, dafs dann die Verbrechen überhand nehmen würden, entgegnet Tolstoj, dafs die Strafen noch niemals die Verbrechen verhütet hätten.

Die Gewalt des Staates ist nach ihm, wie jede Gewalt, ein Übel. Er spricht davon, wie für die Notwendigkeit des Staates schon viel, gegen dessen Notwendigkeit noch wenig geschrieben sei.

Auf diesem Gebiete zeigt er eine Ideenverwandtschaft mit Ibsen, der es bitter beklagt, dafs ihm die französische Commune im Jahre 1870 seine schöne Nichtstaatsidee auf lange Zeit hinaus ruiniert habe. Aber Ibsens Forderung einer ungehinderten Entwicklung des individuellen Lebens ist verschieden von Tolstojs Forderung von Lebensgemeinschaften im christlichen Sinn.

Tolstoj hofft viel von der Macht des Beispiels,[1]) erst durch einzelne Bahnbrecher, dann durch die der christlichen Lehre innewohnenden Eigenschaft, plötzlich grofse Massen zu ergreifen. Das wahre Christentum kennt keinen Staat, keine Nation, sondern nur Menschen, keinen Krieg, keine Verurteilung, keine Unterdrückung, keine Übervorteilung, keine Ausnützung der

[1]) Sein eigenes Beispiel hat in Rufsland Nachfolge gefunden.

Brüder. Es gilt, den Widerspruch zwischen der reinen christlichen Lehre und den vorhandenen nichtchristlichen Lebenszuständen zu lösen. Tolstoj weist darauf hin, wie jetzt schon nach dieser Seite hin Versuche gemacht werden, und wie das Gebot der Menschenliebe zu wirken beginne.

Das schlimmste Übel sieht er in der Entwicklung des modernen industriellen Lebens; die Rettungsmittel in der Rückkehr zu einfachen Lebenszuständen, zum Ackerbau, zur körperlichen Arbeit im Freien, im Abweisen aller Industrieerzeugnisse, welche Sklavenarbeit erfordern, im Abweisen der Ausnützung von Kapitalzinsen ohne entsprechende Arbeit, in der Selbstproduktion des Nötigen.

Bei dieser Nichtachtung des allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklungsganges kommen die besonderen russischen Verhältnisse in Betracht und die Thatsachen, daſs Ruſsland in erster Reihe ein ackerbauender Staat ist. Die von Alters her vorhandenen landwirtschaftlichen Genossenschaften werden nicht nur von Tolstoj, sondern von einer ganzen sozialistischen Partei in Ruſsland für die Grundlagen gehalten, auf welchen die künftigen sozialen Einrichtungen mit Übergehung der industriellen Entwicklung aufgebaut werden könnten. In dem Märchen „Iwan der Narr“ stellt Tolstoj die hohe Bedeutung des Bauernstandes den anderen Ständen gegenüber dar, und in „Anna Karenina“ zeigt er den Gutsbesitzer Lewin auf ähnlichen Wegen, wie er sie selbst einschlägt. Sein persönliches Leben hat Tolstoj seinen Forderungen so viel als möglich angepaſst.

Er hat sich an schwere körperliche Arbeit gewöhnt und die geistige Arbeit auf ein bestimmtes Maſs beschränkt. Ihn dünkt, daſs sie dabei nur gewonnen habe. Wenn er früher, wie er sich selbst anklagt, zuweilen gegen solche, die unter ihm standen, sich hochfahrend und zornig gezeigt, so ist er jetzt bestrebt, allen Menschen gegenüber gleich liebreich und gütig zu sein. Er vermeidet allen Luxus, sucht in seinem Äuſseren den russischen Bauern zu gleichen und verkehrt mit diesen auf völlig gleichem Fuſse. Er läſst sich nicht bedienen, will nicht, daſs jemand sich neben ihm gering dünkt.

Er giebt aus vollen Händen, aber nicht in dem Sinn des Almosenspendens, sondern aus der Idee heraus, daſs der Besitz

Gemeingut ist, einer Idee, welche Goethe in etwas anderem Sinne als Tolstoj in den „Wanderjahren“ ausspricht. Wo allgemeine Not herrscht, ist er unermüdlich, zu helfen. So haben er und seine Gattin während der Hungersnot von 1892 in Rufsland Aufserordentliches geleistet. Er sucht in jeder Weise im Handeln und Denken der christlichen Lehre zu folgen und beklagt es schmerzlich, wenn er sein Ideal nicht immer zu erreichen vermag.

Er ist Vegetarianer geworden, sowohl darum, weil ihn ein tiefes Mitleid mit den in den Schlachthäusern mifshandelten Tieren erfüllt, als auch darum, weil er im Vegetarianismus die erste Sprosse sieht, welche auf die Höhe des wahren Lebens führt.

Aber gleichwohl existieren Leiden und Krankheit und Tod und Übel aller Art.

Was bedeuten sie im Leben? Was bedeutet das Leben selbst? In seiner Schrift „Über das Leben“ sucht Tolstoj die Antwort darauf.

Nur das rein tierische Leben ist ein blind wütender Kampf um das Dasein. Wo aber die Vernunft sich das tierische Leben unterworfen hat, hört dieser Kampf auf. Die Leiden sind für das tierische Leben eine Art Schutzmittel; denn nur um ihretwillen wird das, was Leiden hervorbringt, oder was das Leben gefährdet, gemieden. Und sie sind für das geistige Leben ein Erziehungsmittel, das auf den wahren Weg leitet. Durch das Leiden vollzieht sich erst die Bewegung, die für das Leben notwendig ist.

Die Vernunft giebt dem Menschen das wahre Leben. Die Vernunft kann nicht erklärt werden; sie bedarf aber auch keiner Erklärung, weil sie das einzige ist, was wir kennen, und weil wir alles nur durch sie kennen.

Dem tierischen Leben droht der unvermeidliche Tod. Diese leibliche persönliche Existenz, die mit dem Tode aufhört, ist aber nicht das wahre Leben, denn dieses ist raum- und zeitlos. Das wahre Leben hat nicht erst mit dem mir bewufsten zeitlichen Leben begonnen. Es ist keine Welle, sondern eine ewige Bewegung, die in diesem Leben blofs als Welle auftaucht. Die Ursachen, welche dem besonderen Ich zu Grunde liegen, führen ins Unendliche zurück.

Tolstojs philosophische Ausführungen streifen hier das Gebiet der Platonischen Ideen. Und im Einklang mit Hegel ist ihm wieder, wie in seiner Jugend, die Vernunft das ursprüngliche, ewige Lebensprinzip. Die eigentlichste Thätigkeit der Vernunft aber erkennt er in der christlichen Liebeslehre.

Die wahre Liebe umfafst die Liebe zu Gott und zu allen Wesen der Welt. Die Liebe zu einzelnen Menschen mufs auf dieser Grundlage ruhen, soll sie segensreich sein. Die wahre Liebe giebt das wahre Leben, und dies wahre Leben trägt über Leiden und Tod hinweg. Der Mensch „mufs begreifen, dafs er Flügel hat, die ihn über den Abgrund erheben." Und wie Lessing einst bei seinen theologischen Kämpfen, so citiert Tolstoj jetzt das Testament Johannis, das nur die Worte enthält: „Kinderchen, liebet euch."

VIII.

„Wandelt im Licht."
„Die Macht der Finsternis."
„Die Kreutzersonate." „Auferstehung."

In Tolstojs Schrift „Worin besteht mein Glaube?" ist die Stelle aus dem Evangelinm Johannis angeführt: „Wandelt, dieweil ihr das Licht habt, dafs euch die Finsternis nicht überfalle!" Zwei Jahre später, 1887, erschien die historische Erzählung „Wandelt im Licht", 1886 das Volksdrama „Die Macht der Finsternis" oder „Reiche dem Bösen einen Finger, so fafst er die ganze Hand."

Die Einleitnng zu der Erzählung „Wandelt im Licht" stellt eine Gesellschaft aus unserer Zeit dar, welche über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer völligen Lebensänderung dispntiert. Alle Anwesenden sind überzeugt davon, dafs ihr Leben ein Übel ist und mit der reinen christlichen Lehre nicht übereinstimmt, aber alle finden Gründe, um derentwillen sie ihr Leben nicht ändern können.

Die Erzählung selbst führt uns in die Zeit der ersten Christengemeinden nnter Kaiser Trajan, hundert Jahre nach Christi Geburt. Die Glänbigen sind ein Herz und eine Seele.

Zu der christlichen Gemeinde in Daphne in Cilicien gesellt sich ein Jüngling, Namens Pamphilius, mit seiner Mutter. Er ist ehedem mit Julius, dem Sohn des reichen syrischen Kanfmannes Juvenalis, bei einem Philosophen unterrichtet worden. Beide Jünglinge lieben sich sehr, und Julius erschrickt, als er hört, dafs Pamphilius ein Christ geworden ist. Gelten doch die Christen als gefährliche Verschwörer. Unter andern Missethaten wirft man ihnen vor, dafs sie Kinder schlachten.

Aber Pamphilius findet bei ihnen das wahre Leben, Einfachheit, Genügsamkeit, Demut, selbstlose Menschenliebe. Keiner arbeitet für sich allein, jeder für seine Brüder und Schwestern. Wer gesund ist, kann durch seiner Hände Arbeit mehr verdienen, als er braucht. Auf diese Weise werden auch die Kinder, Alten, Kranken und Schwachen erhalten. Die Faulen, die sich der Gemeinde zugesellen, bleiben nicht lange faul; sie schämen sich, wenn sie sehen, wie die andern für sie sorgen. Kein Vergehen wird bestraft; der Verirrte bedarf doppelt der Liebe und Schonung. Dauernde Schlechtigkeit kann darum in den Gemeinden nicht aufkommen.

Alle lieben einander. Die Einzelliebe zwischen Mann und Weib ist beherrscht durch die Gewohnheit, alle Frauen gleich Müttern und Schwestern, alle Männer gleich Vätern und Brüdern zu lieben. Über die ehelichen Verbindungen hat die Gemeinde zu beschliefsen.

Pamphilius liebt ein holdes Mädchen; aber er wagt weder sich selbst noch viel weniger ihr seine Liebe zu gestehen, weil auch ein anderer sie liebt und er nicht weifs, ob man ihn ihrer würdig erachtet. Durch Gemeindebeschlufs wird sie ihm als Lebensgefährtin zu teil, und er wird ein glücklicher Familienvater.

Freilich sind auch ihm und den Seinen Schmerzen und Leiden nicht erspart. Die Christenverfolgungen berauben sie teurer Freunde. Aber der Tod für die Überzeugung ist ein erhebender Tod.

Ganz im Gegensatz zu diesem Leben gestaltet sich das Leben des Julius. Er ist ein junger Weltmann, der, von einem reichen Vater verwöhnt, sich allen sinnlichen Genüssen hingiebt. Seine Verschwendung bringt ihn zuletzt in ernste Konflikte mit dem Vater.

Nun gedenkt er seines Freundes Pamphilius. Er will bei ihm Zuflucht suchen, und diesen Wunsch empfindet er wieder, sobald er in eine schwierige Lebenslage gerät. Aber ihm wird abgeraten, zu den Christen zu gehen, zuerst von einem Philosophen, dann von einem Arzte. Den Christen wird Unnatur des Lebens, Abkehr von Wissenschaft und

Kunst und von allem, was das Leben lebenswert mache, vorgeworfen. So söhnt sich Julius mit seinem Vater wieder aus, und dieser hofft, durch eine Heirat den Sohn in die rechte Bahn zu lenken. Julius wählt ein Mädchen um ihrer Schönheit willen. Von wechselseitiger Achtung oder tieferen Beziehungen zwischen ihnen ist keine Rede, und binnen kurzem sind beide tief unglücklich. Im Geschäft hat Julius Mifsgeschick; ebenso im öffentlichen Leben, wohin ihn sein Ehrgeiz lockte. Seine Frau stirbt, und mit seinem erwachsenen Sohne gerät er in noch schlimmere Konflikte als einst mit seinem Vater.

Jetzt wird die Sehnsucht, bei Pamphilius Frieden zu suchen, so mächtig in ihm, dafs ihn niemand mehr abhalten kann.

Was er nun kennen lernt, ist gerade das, was ihm fehlte. Und er weifs nun, dafs auch jener Vorwurf, die Christen seien Feinde der Kultur, unhaltbar ist. Denn sie schätzen Kunst nnd Wissenschaft, wennschon nicht als Annehmlichkeiten oder zur Belustigung, sondern als Mittel zur Erhebung, zur Reinigung der Gedanken, zur Stärkung der Kräfte in werkthätiger Liebe.

Die Absicht dieser Erzählung liegt auf der Hand. Sie ist ein erdichtetes Beispiel für die Lehren Tolstojs.

Aber sie leidet unter dieser Absicht. Sie ist nicht aus der Anschauung, sondern aus dem Gedanken geboren, und ihre Gestalten entbehren jenes überzeugenden, individuellen Lebens, das Tolstojs Menschen sonst immer eigen ist. Auch liegt es in dem Wesen dieser christlichen Utopie,[1]) dafs ihr gesamtes inneres Leben arm erscheint, wenn man es an dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Natur mifst.

Ganz anders zeigt sich die Kraft des Dichters in dem Volksdrama „Die Macht der Finsternis“. Es erwuchs ihm aus seiner genauen Kenntnis des russischen Volkslebens. Die Gestalten traten hier lebendig auf ihn zu und sprachen in ihrer eigenen Sprache zu ihm.

Nikita, der junge Knecht eines reichen, kränklichen Bauern, ist ein hübscher leichtfertiger Bursche, der sein Glück bei

[1]) Es ist bemerkenswert, dafs sie im gleichen Jahre mit Bellamys „Rückblick“ entstanden ist.

den Frauen ausnützt, ohne sich um ihr Schicksal weiter viel zu kümmern. Warum auch sollen für ihn gleich unangenehme Folgen entstehen, wenn er die Weiber liebt? Er hat die arme, brave Marina ins Unglück gestürzt, und als sein frommer, gütiger Vater ihn veranlassen will, das Mädchen zu heiraten, leugnet er jede Schuld.

Er ist in ein Liebesverhältnis zu Annissja, der zweiten Frau seines Herrn, verstrickt, und seine Mutter Matrena hilft ihm dabei und sieht ihren Sohn schon als den Herrn des Bauernhofes. Annissja behandelt ihren kranken Mann schlecht. Sein Tod wäre ihr erwünscht, und Matrena weifs das. Sie weifs überhaupt alles, weifs auch, dafs ihr Mann mit seinem dummen Geplapper wegen der Marina seinen Kopf nicht durchsetzen wird. Man mufs ihn nur reden lassen und selbst handeln.

Sie hat schon sogenannte Schlafpülverchen in Bereitschaft, die keine Spur zurücklassen. Der Bauer ist ja doch, wie sie sagt, für niemand mehr nütze! Sie war auch einmal jung und weifs, wie es jungen Leuten zu Mute ist. Was soll dabei Schlechtes herauskommen, wenn einer stirbt, der doch nicht mehr recht leben kann, und wenn dann Nikita die Bäuerin heiratet!

Annissja fürchtet sich erst vor der Sünde. Aber die alte Matrena ist ein kluger Vogelsteller. Sie sagt sofort, sie wolle die Pulver wieder zurücktragen, und nun frägt Annissja: „Wie macht man es damit?"

Ihr Mann ist ihr zuwider; der Sinn steht ihr nach Nikita, und die Geschichte mit Marina hat in ihr die Furcht erweckt, ihn zu verlieren. Ohne ihn aber meint sie nicht leben zu können.

Der Bauer wird kränker und kränker, er kann nicht leben und nicht sterben; auf Matrenas Rat werden die Pulver nochmals angewendet, und diesmal mit vollem Erfolg.

Annissja heiratet nun Nikita. Aber beide werden ihres Lebens nicht froh. Als Nikita erfährt, dafs Annissja ihren Mann vergiftet hat, wendet sich sein Herz von ihr ab.

Die sechzehnjährige Stieftochter seines Weibes, Akulina, ein beschränktes Geschöpf, wird nun seine Geliebte und putzt sich heraus und wird frech der Stiefmutter gegenüber. Annissja

ist von Eifersucht gemartert und mufs sich von dem Mann, um dessen willen sie gesündigt hat, die roheste Behandlung gefallen lassen. Nikita trinkt, spielt in einfältigster und gewaltthätigster Weise den Herrn, wirft das Geld hinaus und überläfst die Arbeit einem alten Knecht, den er gemietet hat.

Akulina weist mehr als einmal darauf hin, dafs im Grunde alles ihr gehört. Sie soll fort. Matrena setzt eine Heirat für sie ins Werk. Dafs sie Mutter ist, verheimlichen die Frauen. Das Kind wird nach der Geburt ihr entrissen, und Annissja und Matrena bringen Nikita dazu, es zu töten.

Für Matrena ist dies nur eine Klugheitsmafsregel. Annissja aber will sich an Nikita rächen: er soll auch wissen, wie einem zu Mut ist, wenn man einen Mord auf dem Gewissen hat.

Und er fühlt dies in der furchtbarsten Weise. Schon während der That möchte er sie ungeschehen machen. Er hafst seine Mutter, hafst sein Weib, die ihn so weit gebracht. Bei Akulinas Hochzeitsfeier soll Nikita als Stiefvater das Brautpaar segnen. Aber er will der Frau und der Mutter, die ihn holen wollen, nicht folgen. Er ist in einem furchtbaren Zustande. Er kann das Geschehene nicht vergessen. Wenn er seine Frau ansieht, möchte er sie totschlagen. Das Leben ist ihm zuwider. Er will ein Ende machen, sich erhängen. Da leiten ihn Worte seines alten Knechtes, der sich bei der Hochzeit betrunken hat, auf einen andern Weg. Dem alten Mann liegt nichts mehr an den Leuten. „Wenn man die Leute nicht fürchtet", sagt er, „ist's einem leichter. Warum soll man sie fürchten? Sie sind alle aus einem Teig gemacht."

Und Nikita geht und bekennt vor der versammelten Hochzeitsgesellschaft, bei der auch ein Polizeibeamter sich befindet, alle die Unthaten, die geschehen sind, und nimmt alles auf sich, auch den Mord des Bauern. Sein alter Vater steht ihm bei: „Sprich, mein Kind, sprich alles von der Seele herunter, dann wird es dir leichter sein. Thue Bufse vor Gott, fürchte dich nicht vor den Menschen!"

Der dargestellte Gegensatz zwischen roher, tierischer Lasterhaftigkeit und einer von Frömmigkeit getragenen echten,

einfachen, demutsvollen Sittlichkeit hat etwas für russische Znstände Typisches. Die Religion ist das Licht, das hereindringt. Sonst herrscht Finsternis. Die enge geistige Sphäre, in der wir uns bewegen, läfst das furchtbare Walten der Leidenschaften noch grausiger erscheinen. Wie eine böse That fortzeugend Böses gebären mufs, das ist hier mit erschütternder Wahrheit dargestellt. Nikita ist im Grunde kein böser Mensch, nur selbstsüchtig und ein Spielball seiner Wünsche und Neigungen. Unter dem Einflufs von Annissjas roher Leidenschaft und von Matrenas teuflischer Klugheit wird er zum Mörder und bricht nach der schrecklichen That verzweiflungsvoll zusammen. „Was haben sie mit mir gemacht! Mein Gott — was haben sie mit mir gemacht!“

Zu der entsetzlichen Scene des Kindesmordes schrieb der Dichter eine Variante für die Aufführung. Und mit Recht! Die ursprüngliche Fassung würde auf der Bühne unerträglich sein.

Vermutlich liegt ein wirklicher Vorgang zu Grunde. Des Dichters Phantasie würde schwerlich dergleichen ersonnen haben. Und vielleicht haben sich aus diesem wirklichen Vorgang erst in Tolstojs Anschauung die Vorbedingungen desselben entwickelt.

Die Art der dramatischen Darstellung in diesem Volksstück ist darin mit der Art Ibsens zu vergleichen, dafs sie sich eng an die Natur in ihren individuellsten und scheinbar zufälligsten Äufserungen anschliefst, dafs sie alle nicht streng notwendigen Reden vermeidet, nur das sagen läfst, was im wirklichen Leben gesagt wird, das innere Leben hindurchscheinen, aber nicht ausführlich sich aussprechen läfst.

In Bezug auf die Charakteristik zeigt sich jedoch ein Unterschied. Bei Ibsen setzen sich die Charaktere aus einer Reihe von Einzelzügen zusammen, die sich erst im Laufe der ganzen Handlung zu einem Gesamtbild gestalten. Wir lernen erst allmählich ihre Gesinnungen kennen. Bei Tolstoj sind gleich zu Anfang die wesentlichsten Merkmale eines Charakters gegeben, und die Weiterentwicklung zeigt sich nur im Handeln, nicht auch in der Gesinnung.

Auch die Art des Aufbaues der Handlung ist bei Tolstoj verschieden von der Art Ibsens. Bei diesem spielt fast immer

die Vorgeschichte eine bedeutsame Rolle, und ihre Exposition ist meist ein wichtiger Faktor für die Weiterentwicklung der Handlung. So z. B. in den „Stützen der Gesellschaft", in „Nora", in der „Frau vom Meere", in „John Gabriel Borkmann" u. s. w. In den „Gespenstern" beruht die Katastrophe im Grunde nur auf der Vorgeschichte. Die ganze Handlung nimmt einen analytischen Gang. In Tolstojs „Macht der Finsternis" ist das Gegenteil der Fall. Die Vorgeschichte kommt nur vorübergehend, in dem Verhältnis Nikitas zu Marina, in Betracht. Das Hauptgewicht liegt auf dem gegenwärtigen Geschehen, und dieses vollzieht sich in einfacher, chronologischer Form, mit Zuhilfenahme von zeitlichen Zwischenräumen von einem Akt zum andern. Ein episches Element ist dabei im Spiel, eine Entfaltung von Episoden, die zur Haupthandlung nicht durchaus nötig sind und nur eine breitere Ausmalung des Lebensbildes geben; aber die Wucht der Handlung macht dies minder bemerklich.

Das düstere Volksdrama erhält ein heiteres Gegenstück in dem 1889 zuerst aufgeführten Lustspiel „Die Früchte der Bildung."

Der Titel ist wieder vielsagend. Der Dichter geifselt bald mit scharfer Satire, bald mit heiterem Spott die Auswüchse des russischen Gesellschaftslebens. Seinem geschäftigen Nichtsthun, seinem Mangel an wahren Lebensinteressen, seinen Thorheiten ist hier das gesunde, arbeitsame Leben der Bauern gegenübergestellt. Die Charaktere sind in leichter skizzenhafter Weise hingeworfen. Nirgends geht die Ausführung in die Tiefe.

Von besonders komischer Wirkung ist eine Scene, welche eine spiritistische Sitzung mit wissenschaftlichen Erklärungen des Geisterspukes vorführt, dessen doch sehr materielle Ursachen sich uns zeigen.

Aber mit furchtbarem Ernst geifselt der Dichter die Verderbnis der höheren Gesellschaftsklassen in der ein Jahr später als das Lustspiel erschienenen „Kreutzersonate".

Die Ehefrage und die Frage nach der wahren Ehe hat Tolstoj, ebenso wie in etwas anderer Weise Ibsen, immer und immer wieder beschäftigt.

In der Schrift „Worin besteht mein Glaube?“ hat er die Ansicht ausgesprochen, dafs die Ehe eine sittliche und physische Notwendigkeit sei. Nach dem Sinn der Lehre Christi mufs ihr Band heilig gehalten werden und darf nie gelöst werden. Nur einmal kann die wahre Ehe geschlossen werden, und die erste Verbindung eines Mannes mit einem Weibe soll fürs ganze Leben gelten. Nur auf diese Weise hält Tolstoj eine Lösung der schwierigen sittlichen Fragen für möglich.

In der „Kreutzersonate“ aber führt er eine Ehe vor, welche von allem, was für eine wahre Ehe erforderlich ist, das Gegenteil zeigt.

Für die Einzelzüge dieser Ehe konnte der Dichter nur zu viele Vorbilder in der Wirklichkeit finden. Das Gesamtbild aber leidet darunter, dafs es ausschliefslich aus schlimmen und häfslichen Zügen zusammengesetzt ist — eine Vereinigung, wie sie in der Natur wohl schwerlich vorkommen dürfte. Der Dichter idealisiert hier nach der Seite des moralisch Häfslichen hin, wie er es in der Erzählung „Wandelt im Licht“ nach der Seite des Guten hin gethan hat.

Und auch hier schädigt wieder der aufser der Sache selbst liegende Zweck die innere Wahrheit und die äufsere Wirkung.

Die Art der Darstellungsweise ist dadurch einigermafsen motiviert, dafs der Erzähler den Mord seiner Frau auf dem Gewissen hat. Seinem rückschauenden Blick zeigen sich die Momente, die ihn zu seiner That veranlafst haben, in erster Reihe. Es charakterisiert sich dadurch nach der Absicht des Dichters der besondere Fall, nicht die Ehe überhaupt.

Aber gerade daraus, dafs dieser Mörder es ist, der die Geschichte seiner Ehe erzählt, ergiebt sich ein anderer bedenklicher Fehler. Dieser Mann spricht Ansichten aus, welche eine hohe ethische Kultur voraussetzen, die Kultur eines Tolstoj. Eine solche Kultur konnte jener so brutal handelnde Mensch bei seiner Lebensführung unmöglich erworben haben.

Schon der kleine Roman „Eheglück“ zeigt einen ähnlichen Fehler. Die Erzählerin kann dieser vollendeten Darstellungsweise nicht mächtig sein. Tolstoj hat es hier nicht, wie etwa Grillparzer in seiner Novelle „Der arme Spielmann“,

verstanden, die Person des Erzählers sich unbewufst, auch durch die Art der Darstellung, selbst charakterisieren zu lassen. In den „Lebensstufen“ war ihm dies gelungen; sein eigenes inneres Leben stand hier im Einklang mit dem seines Helden. In der „Kreutzersonate“ aber findet sich eine unlösbare Dissonanz zwischen den Geständnissen Posdnyschews und dessen philosophischen Reflexionen. Nnr seine pessimistische Lebensanschauung im allgemeinen stimmt zn seiner Handlungsweise.

Den brutalen Mordversuchen eines durch Eifersucht Wahnsinnigen war einst eine Tante Tolstojs ausgesetzt gewesen. Möglich, dafs dieser Vorfall und vielleicht ähnliche Begegnisse in seiner Heimat dem Dichter Anknüpfungspunkte für seine Erzählung gaben.

Sein Hauptthema aber war von allgemeiner Bedeutung. Von seinem bestimmten ethischen Standpunkt aus behandelt er den Verkehr der Geschlechter mit einander, und die theoretischen Erörterungen werden durch praktische Beispiele beleuchtet.

Tolstoj hat es in einem Nachwort direkt ausgesprochen, was er mit der „Kreutzersonate“ wollte. Er wendet sich entschieden gegen jene doppelte Moral, die dem Mann volle Freiheit gestattet, das Weib aber zum Opfer für den Egoismus der Männer macht. Hier, meint er, mnfs die eigentliche Franenfrage gelöst werden. Er verdammt jene Einrichtungen, die eine ungeheuere Anzahl von Frauen zu Genufsmitteln niederster Art und Handelsartikeln macht und sie dann der Krankheit und dem Elend überläfst. Er verlangt anch von den Männern die Unschnld und Reinheit, die sie von ihren Frauen fordern, während sie selbst verdorben sind. Er weist auf die Verderbnis der Gesellschaftsansichten hin, die junge, noch nnschnldige Männer wider ihren eigentlichen Willen in Schuld stürzen.

Schon in einer viel früheren Epoche hatte er in der Erzählung „Die Anfzeichnungen eines Marqueurs“ einen derartigen Fall dargestellt.

Einen Hauptgrund für die Lasterhaftigkeit der höheren Gesellschaftsschichten erkennt er in dem Mangel an ernster Arbeit. Darum verurteilt er die Erziehung zu einer üppigen Lebensweise, die solche Lasterhaftigkeit begünstigt, und er

glanbt in der Art des modernen Knnstgennsses einen Hauptanreiz znm Laster zu sehen. Und er weist anf die schrecklichen Krankheiten hin, welche das Laster hervorruft. Er verurteilt die Ehen, in welchen Liebe, Familienleben, Kindersegen ihre Bedeutung verloren haben, in welchen die Kinder nicht mehr als Glück, sondern als Last empfunden werden, in welchen der Sinnengennfs anstatt höherer menschlicher Beziehungen die Grundlage bildet.

Nach seiner jetzigen Auffassung der Lehre Christi hat dieser niemals irgend welche kirchliche Institutionen, niemals die Ehe als ein kirchliches Sakrament eingesetzt, sondern ein Lebensideal vollkommener Keuschheit aufgestellt. Dieses Ideal will denn auch Tolstoj jetzt am höchsten geachtet wissen. Jede Ehe gilt ihm um so höher, je näher sie diesem Ideale kommt. Dafs dieses selbst nicht immer erreicht werden kann, schliefst nicht aus, dafs man es als Leitstern für das Leben betrachte.

Die Ideen, die Tolstoj hier ausgesprochen hat, spielen anch in seine neueste Dichtung herein.

Ein früherer Plan des soeben erscheinenden Romanes „Auferstehnng“ ist dnrch Löwenfeld bekannt geworden. Eine junge Frau sitzt auf der Anklagebank. Der Staatsanwalt, der die Klage erhebt, erkennt plötzlich, dafs er es ist, der diese Frau einst zu Fall gebracht. Aus dem Ankläger wird er zum Verteidiger, und er erlangt ihre Freisprechung. Die von Schande und Not Bedrückte wird seine Gattin.

Die Ehe dieser beiden Menschen sollte das Hanptthema bilden.

Ein wirkliches Ereignis, das ein Rechtsgelehrter dem Dichter erzählte, liegt dem Plan zu Grunde. Es hatte aber ein tranriges Ende. Die Angeklagte starb an den Folgen all der Erschütterungen, die sie durchgemacht.

In der ausgeführten Dichtung ist nicht der Staatsanwalt, sondern einer der Geschworenen, Fürst Nechljndow, der Schuldige.

Einst war er ein gut gearteter, von hohen Lebensidealen erfüllter junger Mensch, der den Ideen Herbert Spencers und Henry Georges über die Ungerechtigkeit des Grundbesitzes

huldigte und auf ein kleines ererbtes Grundstück zn gunsten seiner Bauern verzichtete. Als Student trifft er auf dem Gute zweier alten, unverheirateten Tanten die junge, hübsche, lebensprühende Katjuscha und liebt sie mit der ersten, unschnldigen Liebe einer unverdorbenen Jngend, und sie schenkt ihm ihr ganzes Herz. Sie ist die Tochter einer Viehmagd, welche nach der Geburt des Kindes starb. Die alten Damen haben sich des kleinen Mädchens angenommen und es gleich einem eigenen Kinde nnterrichten lassen; aber dennoch ist Katjuschas Stellnng die einer Dienerin. Die junge Liebe zwischen ihr und Nechljudow bleibt unausgesprochen.

Erst nach mehreren Jahren kehrt der ehemalige Student als reicher Gutsbesitzer wieder, diesmal ein Anderer, Verwandelter. Die Welt hat ihre gewöhnliche Wirknng gethan. Seine Unschuld ist dahin, nnd seine Menschenbeglückungsideen sind verflogen. Anch seine Liebe zn dem Mädchen ist eine andere geworden, und Katjuscha fällt als das Opfer seiner Verführung.

Er redet sich ein, dafs er damit kein besonderes Unrecht begangen habe, dafs alle anderen in seiner Lage auch so handeln würden. Die leise Stimme in seinem Innern, die dagegen spricht, wird erstickt. Er reist ab, nachdem er dem Mädchen Geld zugesteckt.

Einige Monate später, während des Krieges, kommt er als Offizier an dem Gnte der Tanten vorüber. Ihre Einladung hat er telegraphisch abgelehnt, da er zn einer bestimmten Zeit in Petersbnrg eintreffen müsse. Nun entschliefst sich Katjuscha, des Nachts an den Bahnhof zu gehen, um ihn zu sehen. In der dnnkeln, regnerischen Herbstnacht verfehlt sie den Weg, und erst in dem Angenblick, als der Zug abfährt, sieht sie nnter anderen Offizieren anch den, welchen sie sucht. Vergebens eilt sie dem Znge nach. Bitterlich weinend bricht sie zusammen. „Er sitzt im hellerleuchteten Wagen auf sammtenem Sessel und trinkt nnd lacht, und ich stehe hier im Dnnkeln, im Schmutz und Regen nnd Wind und weine.“ Sie will sich unter den nächsten Zug werfen; das Gefühl, dafs sie Mntter ist, hält sie davon ab. In jener schrecklichen Nacht aber verliert sie den Glauben an Gott und an alles Gute.

Ihre Lage wird immer schlimmer. Sie zerfällt mit ihren Herrinnen und verläfst deren Haus. Bei einer Hebamme giebt sie einem Knaben das Leben. Dann wird sie schwer krank, und eine Frau bringt das Kind in ein Findelhaus und erzählt, es sei dort gestorben. Während einiger Zeit müht sich Katjuscha in verschiedenen Diensten ab, wo sie den rohen Nachstellungen des Hausherrn oder der Söhne des Hauses kaum zu entgehen vermag. Sie gerät immer mehr in Not uud verfällt zuletzt dem niedrigsten Lose der Frauen.

Nun sitzt sie auf der Anklagebank. Sie ist beschuldigt, gemeinsam mit einem Hoteldiener und einer Dienerin einen fremden Kaufmann vergiftet und beraubt zu haben. Sie ist unschuldig. Sie hat zwar in der That dem fremden Kaufmann ein Pulver gegeben, aber sie hielt es für ein Schlafpulver. Als solches hatte der Hoteldiener ihr es eingehändigt. Die Gerichtsverhandlung, die mit Absicht sehr ausführlich behandelt ist, nimmt einen Verlauf, der zu einer furchtbaren Satire auf Gesetz und Gerechtigkeit wird. Die Unschuldige wird mit dem Schuldigen verurteilt; dessen Genossin wird freigesprochen.

Nechljudow als Geschworener erkennt zu spät, welche Fehler bei dem Wahrspruch begangen wurden, und welche schrecklichen Folgen daraus entstehen. Er ist aufs tiefste erschüttert. Katjuscha hat ihn zwar nicht erkannt; aber in ihm selbst ist die Vergangenheit wieder lebendig geworden. Sein ganzes Leben erscheint ihm in einem neuen Licht. Entsetzen erfafst ihn bei dem Gedanken an das, was er verschuldet hat. Er fühlt, dafs er alles thun mufs, um die Aufhebung jenes Urteils zu erwirken, welches eine Unschuldige richtet. Er spricht mit dem Gerichtspräsidenten, der selbst von dem widersinnigen Spruch der Geschworenen überrascht war, ohne jedoch in irgend einer Weise dagegen aufzutreten. Nechljudow erfährt durch ihn, dafs leicht ein Formfehler gefunden werden könne, der die Kassation möglich mache; so übergiebt er die Sache einem klugeu Advokaten.

Eins ist ihm klar: er mufs mit den Verhältnissen brechen, in die er sich hineingelebt hat, und die ihm nun niedrig nnd gemein erscheinen. Bisher war durch seine nahen Beziehungen zu einer verheirateteu Frau seine beabsichtigte Verlobung

mit der Tochter des Fürsten Kortschagin verzögert worden. Jetzt erscheint ihm die Art, wie Marie Kortschagin seine Bemühungen begünstigt, und wie man in ihrer Familie ihm schmeichelt und entgegenkommt, durchaus widerwärtig.

Er macht schwere innere Kämpfe durch. Schon oft hat er solche Momente durchlebt, in welchen sein besseres Ich Macht über ihn gewann. Aber sie waren immer wieder erfolglos vorüber gegangen. Jetzt, unter dem Eindruck der furchtbaren Schuld, die er auf sich geladen, wollen seine guten Vorsätze zur That werden.

Wie ehemals als Kind, betet er zu Gott, und nun fühlt er sich innerlich befreit. Neuer Lebensmut erwacht in ihm. Er weint aus Freude darüber, dafs das Gute in ihm aufs neue lebendig wird; aber er weint auch aus Rührung über seine eigene Tugend. Der neue Weg, den er betritt, ist nicht immer bequem zu wandeln. Die Welt um ihn her hält die Äufserung seiner neuen Lebensanschauungen für eine Thorheit. Aber dennoch geht er weiter, wenn auch manchmal mit innerem Widerstreben.

Die Schritte, die er thut, um Katjuscha sprechen zu dürfen, geben ihm einen Einblick in die Art, wie man bei Gericht und in den Gefängnissen gegen die Angeklagten und die Sträflinge verfährt. Er ist tief empört. Mehr und mehr gewinnt er die Überzeugung, dafs die Gesellschaft Vergehen straft, die sie selbst verschuldet hat, und dafs alle Anstalten, die ihrem sogenannten Schutze gelten, unmoralisch sind. Er spricht das offen aus und wird dafür ausgelacht. Aber er fühlt, dafs er im Recht ist.

Ganz anders freilich, als er sich das dachte, ist seine erste Zusammenkunft mit Katjuscha. Seit jener Nacht am Bahnhof hat die innere Umwandlung in ihr solche Fortschritte gemacht, dafs er vergeblich nach dem sucht, was er einst in dem jungen Mädchen so sehr geliebt. Katjuscha hat von einem alten, ästhetisch gebildeten Schriftsteller, dessen Geliebte sie während einiger Zeit war, gelernt, dafs nur im Genufs das wahre Glück bestehe, und eine solche Lebensanschauung vereinigte sich am besten mit dem Leben, das sie führte. Alle Männer kamen ihr entgegen; man bedurfte ihrer, und sie suchte

ihre Lage so viel als möglich zn ihrem Vorteil anszunützen. Als Nechljudow sie aufsucht und sich zn erkennen giebt, sind die Instinkte ihres bisherigen Lebens allein mächtig in ihr. Sie will nicht der Vergangenheit gedenken, die für sie längst vergangen ist. Die alten Erinnerungen thun zu weh, und sie will glücklich sein. Sie versteht Nechljndow nicht. Das allein begreift sie, dafs er ihr helfen will und ihr zngethan ist, wie ihr alle Männer zugethan sind.

Über ihre Verurteilnng, die sie gar nicht begreifen konnte, war sie tief unglücklich. Ihre Gefährtinnen im Gefängnis suchten sie zu trösten; denn man hat sie lieb, weil sie gutmütig und freigebig ist. Jetzt denkt sie darüber nach, wie sie ihr Leben in Sibirien einrichten will. Einen Verurteilten will sie nicht heiraten, eher einen der Beamten dort. Wenn sie nur ihre körperlichen Reize nicht verliert! Das ist ihre Hauptsorge.

Was ihren Mitgefangenen unmöglich schien, ein Ansuchen um Kassation des ergangenen Urteilsspruches, das wird jetzt durch Nechljudow möglich; denn er kann das nötige Geld bezahlen. Katjuscha unterschreibt die Eingabe des Advokaten. Ihre Art erschreckt Nechljudow immer wieder. Einer ihrer ersten Gedanken war, ihn um etwas Geld zu bitten. Er sieht das verlorene Weib in ihr und wird wieder schwankend in seinen Vorsätzen. Aber nur einen Angenblick. Er will nicht ablassen, will ihr geistiges Leben wieder erwecken. Er will sie zu seinem Weibe machen; aber er wünscht nichts für sich, wünscht nur, dafs sie wieder werde, wie sie ehemals gewesen.

Eine Fortsetzung des Romanes ist bis jetzt noch nicht erschienen. Die Vermntung liegt nahe, dafs der Dichter das Verhältnis der beiden dnrch Schuld und Sünde hindurch Gegangenen in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vorführen will, und dafs dies Verhältnis schliefslich eine Anferstehung für beide bedentet, eine Ehe im Sinne der idealen Forderungen Tolstojs. Möglich anch, dafs Nechljudows „Auferstehung“ eine Rückkehr zu jenen Grundsätzen in sich schliefst, die ihn in seiner Jngend veranlafsten, zu gunsten seiner Banern auf Grundbesitz zu verzichten.

Während Tolstoj in seiner Schrift über Knnst ausdrücklich betont, dafs er vom Dichter kein direktes Moralisieren verlange, ist er in diesem nenesten Werke nicht davon frei geblieben. Die sittlichen Betrachtungen seines Helden scheinen znweilen nicht von diesem, sondern von dem Dichter selbst herzurühren. Neben Stellen, die von einer aufserordentlichen Wahrheit der psychologischen Entwicklung zeugen, z. B. bei der Darstellnng der inneren Geschichte Katjnschas, finden sich andere, die den Eindruck des Willkürlichen und Gewaltsamen machen, so manche Momente in Nechljudows Bekehrung. Seine alte Meisterschaft zeigt der Dichter bei der Darstellnng des Gefängniswesens nnd der Bilder aus dem Leben der Gefangenen.

In Bezug anf das Hauptthema läfst sich eine gewisse Verwandtschaft des Romans mit Dostojewskijs „Schuld nnd Sühne" nicht verkennen. Überhanpt steht Tolstoj der ganzen Richtung Dostojewskijs sehr sympathisch gegenüber. Er spricht mit grofser Hochachtung von dessen Schaffen.

IX.

Kunstanschauungen.

In der Erzählung „Albert“, welche Tolstoj im Jahre 1857 niederschrieb, findet sich der Ausspruch: „Die Kunst ist die höchste Offenbarung der Schöpferkraft im Menschen.“ Die Erzählung selbst ist eine Künstlergeschichte, die auf einem Erlebnis Tolstojs beruht. Nach seinen Universitätsjahren hatte er sich eines heruntergekommenen deutschen Musikers angenommen und bei ihm deutsche Musik, vorzugsweise Beethoven, studiert.

Mit tiefer Empfindung ist in der Erzählung das Göttliche in der Kunst dargestellt, das selbst durch erniedrigende Lebensverhältnisse nicht bezwungen wird.

Die Behandlung des Stoffes hat stellenweise eine gewisse Verwandtschaft mit E. T. A. Hoffmanns Art, Künstler darzustellen, z. B. mit seiner Zeichnung des Kapellmeisters Kreisler. Freilich hat Tolstoj nicht das tiefe Musikverständnis des deutschen Romantikers, aber auch nicht dessen phantastische Extravaganzen.

In einem ganz andern Tone wird in der „Kreutzersonate“ von der Kunst gesprochen. Hier ist sie eine sittenverderbliche Macht. Ihr schlimmer Einfluſs, den Tolstoj auch in einigen seiner philosophischen Schriften immer wieder betont, wird hier an einem Beispiel aus dem Leben gezeigt.

In der vor der „Kreutzersonate“ entstandenen Erzählung „Wandelt im Licht“ hat der Dichter zuerst die Grenzen zwischen dem gezogen, was er für eine verderbliche, und dem, was er für eine berechtigte Kunst hält.

Jene Zeit der inneren Umwandlung seiner Weltanschauung hat auch in seinen Kunstansichten einen bedeutsamen

Umschwung hervorgerufen. Von damals an kennt er nur einen Maſsstab für den Wert der Kunst: ihren gröſseren oder geringeren Zusammenhang mit sittlich-religiösen Zwecken.

Zur Zeit seines Verkehrs mit den litterarischen Genossen in Petersburg hielt er sich für einen berufenen Künstler, dessen Schaffen für die Welt von Bedeutung sei. Jetzt verurteilt er fast alle Werke, die er früher geschaffen, und will nicht, daſs man ihm hierin widerspreche.

Allein die Art, wie er nunmehr urteilt, hängt nicht allein mit seiner inneren Umwandlung zusammen.

Trotz seiner tiefen, eigenartigen Begabung als Künstler zeigt Tolstoj von jeher nur ein sehr einseitig entwickeltes Verständnis für Kunst. Er weiſs Shakespeare nicht zu würdigen. Der „König Lear", der Turgenjew Anregung zu einer Dichtung gab, ist für ihn ein abgeschmacktes Werk. In „Anna Karenina" wird in einer Weise über Richard Wagner geurteilt, die von völliger Verständnislosigkeit zeugt, und erst neuerdings sind Urteile Tolstojs über Wagners „Nibelungen", besonders über den „Siegfried", bekannt geworden, die eine ernsthafte Widerlegung unmöglich machen. Wunderlich genug! Tolstoj hat keine Ahnung davon, daſs er sich da, wo er in einem wirklich bedeutenden Sinne die Kunst zu erfassen sucht, dem Kunstideal Richard Wagners nähert.

Tolstojs vor wenigen Jahren erschienene Abhandlung „Was ist Kunst?"[1]) ist die Frucht einer fünfzehnjährigen Beschäftigung mit diesem Thema.

Tolstoj wendet sich zunächst gegen die „schlechte Kunst", die ihm auf dem Büchermarkt, in den Konzertsälen, auf den Theatern, in den Kunstausstellungen begegnet. Sie scheint ihm des Aufwandes an Kräften und Geldmitteln nicht wert zu sein. Für Erziehungszwecke mangle es stets an Geld. Hier aber würden auf Kosten des Volkes Dinge unterstützt, von denen das Volk nicht den geringsten Vorteil habe.

Das geschehe im Namen der Kunst! Was ist aber Kunst? Diese Frage wird in der verschiedensten Weise beantwortet.

---

[1]) Eine deutsche Übersetzung giebt diese Schrift in willkürlicher Weise als zwei verschiedene Abhandlungen; vgl. Löwenfeld in der Frankfurter Zeitung vom September 1898.

Eine Durchschnittsantwort lautet: „Die Kunst ist eine Thätigkeit, die Schönheit in die Erscheinnng bringt.“

Was ist aber Schönheit?

Tolstoj giebt zunächst einen kurzen Abrifs der Geschichte der Ästhetik, um darzulegen, wie widersprechend und unzulänglich die vorhandenen Definitionen von Schönheit und Kunst seien. Er verweist dabei anf die Quellen selbst und spricht mit grofser Bescheidenheit von seiner Wiedergabe. Aber er hat zum Teil aus unzulänglichen Qnellen geschöpft und infolgedessen auch nnzulängliches Material gegeben.

Den Mangel der bisherigen Kunstdefinitionen findet Tolstoj darin, dafs man die Kunst nicht als menschliche Thätigkeit an sich betrachtet habe, sondern nnr von dem Standpunkte aus, dafs Genufs ihr Zweck sei. Das erscheint ihm aber als ebenso falsch, als wenn man die Bedeutung der Nahrung in dem Gennfs erblicken wolle, den wir beim Verzehren haben. Schönheit also und das, was uns Gennfs bereitet, kann nicht als Grundlage der Knnstbestimmung dienen.

Tolstoj sieht in der Kunst eine der wesentlichsten Bedingungen des menschlichen Lebens. Sie ist nach ihm eine Thätigkeit, die darin besteht, dafs ein Mensch durch gewisse äufsere Zeichen (Bewegungen, Formen, Farben, Töne oder Worte) die ihn beseelenden Empfindungen ausdrückt, so dafs die andern Menschen von diesen Empfindungen durchdrungen werden, nnd diese in ihnen wieder aufleben. Durch die Kunst werden Gedanken und Empfindungen über die Trennung von Zeit und Raum hinans von Mensch zu Mensch getragen. Was die Menschheit vor ihm durchlebt hat, vermittelt die Kunst dem einzelnen Menschen. Dadurch wird sie zu einem der wichtigsten Kulturfaktoren.

Die Kunst steht da am höchsten, wo sie die Gefühle wiedergiebt, die dem religiösen Bewufstsein der Menschheit entstammen. Tolstoj sucht aus der Geschichte nachzuweisen, wie die Kunst der verschiedenen Völker und der verschiedenen Zeitepochen durch deren jeweilige religiöse Lebensauffassnng bestimmt sei. Er deutet auf den Znsammenhang hin, in welchem die Kunst der Juden, der Griechen, die Kunst des Mittelalters mit dem religiösen Volksbewnfstsein gestanden habe.

Solche Kunst allein gilt ihm als gute Kunst; alles andere ist schlechte Kunst. Und zwar mufs die Kunst nach Tolstoj dem ganzen Volk gemeinsam sein; er verwirft eine Kunst für Elitemenschen, wie sie Nietzsche wolle.

In die ehemalige Einheit von Kunst und Religion im Mittelalter hat die Renaissance einen verhängnisvollen Rifs gemacht. Damals hat nach Tolstoj die Glaubenslosigkeit der höheren Klassen eine neue Theorie ersonnen, nach der die Kunst kein anderes Ziel hat, als Schönheit hervorzubringen.

Die Berufung auf die Griechen beruht auf einem Irrtum; denn eine klare Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Guten hat bei den Griechen überhaupt nicht stattgefunden. Sie kannten die christliche moralische Vollkommenheit noch nicht, die nicht nur verschieden von der Schönheit, sondern ihr auch entgegengesetzt ist.

Die Kunst der Renaissance hat die allen gemeinsame Kunst vernichtet und eine Kunst für Vornehme und Geringe geschaffen. Durch die Renaissance ist die Kunst zum Genufsmittel herabgesunken. Die gute, die wahre Kunst war immer für jeden verständlich. „Die Ilias, die Odyssee, die Geschichten Isaaks, Jakobs, Josephs, die Gesänge der hebräischen Propheten, die Psalmen, die Parabeln des Evangeliums, die Geschichte des Shakya Muni (Buddha) die Lobgesänge der Veda, alle diese Werke drücken sehr erhabene Gefühle aus und sind doch uns allen ebenso verständlich, als sie es vor langen Jahrhunderten Leuten gewesen sind, die noch weniger zivilisiert waren als unsere Bauern."

Das Religionsbewufstsein unserer Zeit ist die Erkenntnis, dafs unser materielles und geistiges, individuelles und kollektives, augenblickliches und dauerndes Glück in der Verbrüderung aller Menschen, in unserer Vereinigung zu einem gemeinsamen Leben besteht. Die Bestimmung der echten Kunst, der christlichen Kunst ist es heute, die brüderliche Vereinigung der Menschen durchzuführen.

Von diesem Standpunkt aus ist für Tolstoj die Kunst der Renaissance und unsere gesamte darauf beruhende moderne Kunst eine schlechte Kunst; sie habe an die Stelle der reli-

giösen eine gleichgültige Kunst gesetzt, deren Zweck nur das Vergnügen sei.

Tolstoj unterscheidet zwischen zwei Arten christlicher Kunst, „der in engerem Sinne religiösen und der Universalkunst“. Die höhere Art der religiösen Kunst ist die, welche Gefühle ausdrückt, „die der Liebe zu Gott und der Liebe zum Nächsten entspringen“; die untergeordnete die, welche „Gefühle der Unzufriedenheit, der Enttäuschung, der Verachtung gegen alles ausdrückt, was der Liebe zu Gott und dem Nächsten zuwiderläuft.“

Bei diesen Darlegungen Tolstojs hat man die Empfindung, dafs seine vorgefafsten Ideen das Thema terrorisieren.

Das wird diesen Ideen um so leichter, weil Tolstoj trotz seines tiefen Denkens und trotz seines reichen Wissens hier nnr ungenügend vorbereitet ist. Seine Meinung, dafs in den vorhandenen ästhetischen Werken die Kunst nicht als eine menschliche Thätigkeit an sich betrachtet worden sei, sondern nnr als ein Genufsmittel, beruht anf einem doppelten Irrtum. Darüber hätten ihn unsere Dichter und Philosophen belehren können. Ein aufmerksamer Blick in Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ hätte ihn davon überzengen müssen.

Schiller erkennt in der künstlerischen Thätigkeit die allseitigste, harmonischste Entfaltung der menschlichen Kräfte, eine Fähigkeit, die sinnliche Fülle des Lebendigen in sich aufzunehmen und durch die Macht des Geistes zu gestalten. Die Kunst ist ihm gleichbedeutend mit der höchsten Idee der Menschheit. Hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der ein echtes Kunstwerk uns entlassen soll.

Tolstoj versteht unter der Kunst als Genufsmittel etwas weit Niedrigeres als unsere grofsen Dichter und Denker. Seine eigene Definition aber erschöpft in keiner Weise den Begriff der Kunst. Die Gefühlsübertragung, die er von ihr verlangt, kann auch durch einen interessanten Briefwechsel bewirkt werden. Ein Kunstwerk mnfs dieser aber darum noch lange nicht sein.

Und in Tolstojs Definition ist kein Raum für die bildende

Kunst. Gleichwohl sucht Tolstoj auch sie in völliger Verkennung ihres Wesens in sein System hineinzuzwängen. Er verlangt von ihr stoffliche Wirkungen in sittlich-religiösem Sinne.

Er wundert sich darüber, dafs sich in der modernen Malerei höchstens bei unbedeutenden Malern Kunstwerke finden, welche das christliche Gefühl der Liebe zu Gott und zum Nächsten übermitteln, und dafs er kein Gemälde kenne, welches die Selbstverleugnung und die christliche Barmherzigkeit verherrliche. Wir aber wundern uns über seine Verwunderung und noch mehr über seine Beurteilung einzelner Kunsterscheinungen.

Er, der den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Religion betonte, verurteilt Goethes „Faust" und Richard Wagners Werke. Er weifs nicht, dafs der „Faust", der Parsifal" religiöse Kunstwerke in der tiefsten Bedeutung des Wortes sind. Er hat keine Ahnung davon, dafs er in seiner Forderung einer volkstümlich religiösen Kunst in Wagner einen Vorgänger hat, der diese Forderung weit besser zu begründen versteht. Er verurteilt Beethovens „Neunte Symphonie" und hört nicht in der Vereinigung von Schillers Worten mit Beethovens Tönen den Verbrüderungs- und Liebesruf, den er selbst als letzten Kunstzweck bezeichnet.[1])

Während unsere grofsen Meister überzeugt sind, dafs ein vom Volksgeist geschaffener überlieferter Stoff für den Dichter ein wesentlicher Vorteil ist, bringt Tolstoj ein Schaffen auf solchem Untergrunde unter die Rubrik der „Nachahmung", die kalt lasse. Als Beispiel dafür nennt er Goethes „Faust"! Ein Kunstwerk mufs seiner Meinung nach der Menschheit neue Gefühle übermitteln, und die Nachahmung eines alten Stoffes scheint ihm das auszuschliefsen. Aber er widerspricht sich selbst, wenn er in den Evangelien ein unerschöpfliches Stoffgebiet findet, welches in immer neuer Art dargestellt werden könne.

Den Wert und die Bedeutung einzelner Künstler und Kunsterscheinungen schätzt er nur von seinem besonderen ethischen Standpunkte aus, und dadurch kommt er zu merkwürdigen Resultaten: Goethe und Dickens werden in einem

[1]) Seine Anmerkung über die Unzulänglichkeit seines Urteils mildert einigermafsen die Wirkung solcher Aussprüche.

Atem genannt, Victor Hugos Roman „Les Misérables“, Dickens' Romane, „Adam Bede“ von Georges Elliot, „Onkel Toms Hütte“ als die vorzüglichsten Kunstwerke bezeichnet. Was Wagner und Brahms und Böcklin und Klinger geschaffen haben, wird zur schlechten Kunst gerechnet, Wagners Werke insbesondere zur „unverständlichen“ Kunst. Nach Tolstoj haben Nietzsches Ideen von einer „Elitekunst“ und von „Elitemenschen“ und Wagners Beispiel sehr schädlich auf die Kunst gewirkt. Die neuesten Richtungen in Frankreich auf dem Gebiete der Dichtkunst und der bildenden Kunst, insbesondere die Symbolisten, welche die Unklarheit zum Dogma erhoben, verurteilt er vollständig.

Aber auch Persönlichkeiten wie Ibsen oder Gerhart Hauptmann vermag er nicht gerecht zu werden. In Bezug auf letzteren hat er in neuester Zeit sein Urteil etwas modifiziert. „Die Weber“ haben ihn im Innersten ergriffen, und er nennt dies Werk „echte, aus dem Herzen des Volkes geschöpfte Kunst“. Seines eigenen Einflusses auf Gerhart Hauptmann scheint er sich nicht bewufst zu sein; ebensowenig der Thatsache, dafs er sich mit seiner Ablehnung der Schönheit als Grundlage der Kunst in Übereinstimmung mit den modernen Naturalisten befindet. Es ist bemerkenswert, dafs er, der Verfasser der „Macht der Finsternis“ und der „Kreutzersonate“, die moderne Kunst wegen ihrer Vorliebe für starke Kontraste und wegen ihrer Art, das Entsetzliche auszumalen, tadelt.

Freilich jener Ausartung des Naturalismus gegenüber, die mit niedriger Absichtlichkeit im Gemeinen und im Gräfslichen schwelgt, ist seine Verurteilung begreiflich. Und nicht minder begreiflich ist sie jener peinlichen Genauigkeit gegenüber, die z. B. bei Darstellung eines Mordes sich der Art eines medizinischen Berichtes nähert. Es sind mit dieser Ablehnung einer medizinischen Genauigkeit ein Teil der Kunstprinzipien des innerlich hochstehenden Zola getroffen, der (wie seiner Zeit Diderot in seinen Ansichten über das Theater und in seinem von Goethe glossierten Essai „Sur la Peinture“) in der Kunst alles gelten lassen will, was in der Natur vorkommt, und die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft verwischt.

Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft hat Tolstoj

in einer besondern Abhandlung eingehend untersucht. Während Zola die moderne Wissenschaft sehr hoch achtet, hat Tolstoj keine grofse Meinung von ihr. Eine Wissenschaft um ihrer selbst willen gilt ihm ebensowenig wie eine Kunst um ihrer selbst willen. Alles, was die Wissenschaft unserer Tage geleistet hat, kommt für ihn wenig in Betracht, weil er nur Nachteile für die Mehrheit der Menschen darin sieht.

Er steht auch hier wieder auf einem ähnlichen Standpunkt wie Rousseau, der in seiner Preisschrift von 1749 die Nachteile von Wissenschaft und Kunst für die Sitten betont; und dieser Standpunkt ist um so begreiflicher, weil bei aller Verschiedenheit zwischen dem Frankreich des achtzehnten und dem Rufsland des neunzehnten Jahrhunderts eine gewisse Ähnlichkeit der allgemeinen Verhältnisse sich zeigt. Hier wie dort Überfeinerung und Frivolität in den oberen Schichten bei niedrigsten Zuständen im Volke; hohe geistige Entwicklung eines Teiles der höheren Stände, aber Barbarei und Verdumpfung der Menge. Und im allgemeinen den schwer lastenden politischen und sozialen Mifsständen gegenüber eine wachsende Gährung.

Tolstoj verurteilt jedoch nicht die Wissenschaft und die Kunst überhaupt, sondern ihre gegenwärtig herrschenden Erscheinungen. Er führt die Vergänglichkeit der philosophischen Systeme als ein Beispiel für das Unnütze solcher wissenschaftlichen Thätigkeit an. Während die Hegelsche Philosophie in seiner Jugend unbestritten geherrscht habe, sei sie jetzt völlig vergessen, weil kein Mensch mehr ihrer bedürfe.

Freilich vergifst er dabei, wie das auf wissenschaftlichem Gebiet Geleistete, sofern es bedeutend war, in tausendfachen Verbindungen weiter existiert. Seine eigene Entwicklungsgeschichte ist ein Beweis dafür.

Die moderne Wissenschaft erfüllt nach Tolstoj nicht das, was er für ihre Hauptaufgabe hält: zu lehren, wie man leben soll. Die sittlichen und sozialen Fragen sind es, die er dabei vorzugsweise im Auge hat.

Die Leiden, welche die herrschenden sozialen Zustände für die Mehrheit der Menschen mit sich bringen, erfüllen ihn mit tiefem Schmerz, und er verurteilt jene Wissenschaft, welche von einem philosophischen oder einem naturwissenschaftlichen

Standpnnkt aus das Bestehende für eine Notwendigkeit erklärt und in diesem Sinn zu rechtfertigen sucht. Auch hier weist er auf jene Liebeslehren hin, die erlösend zu wirken vermögen.

Von der Wissenschaft verlangt er die Lehre, wie man zu leben habe, um der Bestimmung des Menschen gerecht zu werden und das Wohlsein der Menschheit zn fördern, von der Kunst „die Darstellung dieser Lehre". „Die Kunst ist kein Genufs, kein Vergnügen und kein Amüsement. Die Kunst ist etwas Grofses . . . Es ist die Bestimmung der Kunst in unserer Zeit, aus dem Gebiete des Verstandes in das des Gefühls die Wahrheit zu überführen, dafs das Glück der Menschen in ihrer brüderlichen Vereinigung besteht . . . Die Kunst allein wird anf den Ruinen des gegenwärtigen Systems der Gewaltthat und des Zwanges jenes Reich Gottes gründen können, das uns allen als das höchste Ziel des menschlichen Lebens erscheint. Und es ist sehr wohl möglich, dafs die Wissenschaft, in der Zukunft, der Kunst ein anderes Ideal überliefert und dafs die Kunst dann die Verpflichtung hat, dasselbe ins Werk zu setzen. In unserer Zeit aber ist die Bestimmung der Kunst, der christlichen Kunst, die brüderliche Vereinigung der Menschen durchzuführen."

Von dem Künstler verlangt Tolstoj, dafs er sich in Einklang mit den höchsten religiösen Auffassungen seiner Zeit befinde. Es mahnt dies Wort an Goethes Forderung, der Dichter müsse die gesamte Kultnr seiner Zeit in sich aufgenommen haben und an Schillers Ruf an die Künstler:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben;
Bewahret sie! —
Sie sinkt mit ench, mit euch wird sie sich heben!"

An Richard Wagners Forderungen aber werden wir erinnert, wenn Tolstoj sagt: „Die Kunst der Zukunft, die bestimmt ist, unter allen Menschen verbreitet zu werden, ... wird den Zweck haben, das höchste religiöse Bewufstsein den künftigen Generationen knnd zu thun."

X.

Volkserzählungen und Volkslegenden.

Tolstoj rechnet alle seine eigenen Dichtungen zur „schlechten" Knnst. Nur die kleine Erzählnng „Gott sieht die Wahrheit" [1]) nnd die kaukasische Novelle „Die Kosaken" nimmt er aus. Die Novelle schien ihm der Kategorie der „Universalkunst" anzngehören, die nach seiner Definition Gefühle ausdrückt, welche allen Menschen zugänglich sind. Mit der Erzählung „Gott sieht die Wahrheit" wollte er ein religiöses Kunstwerk schaffen. Sie hat folgenden Inhalt:

Der braungelockte, heitere, glückliche, junge Kaufmann Aksjonow will nach Nischnij-Nowgorod zum Jarhmarkt reisen. Seine jnnge Frau möchte ihn davon abhalten, denn sie hat einen schlimmen Traum gehabt. Sie hat ihren Mann mit ganz grauen Haaren aus der Stadt kommen sehen. Er aber lacht sie ans.

Auf der Reise hat er im ersten Nachtquartier ein Zimmer neben einem andern Kaufmann. Früh um 4 Uhr reist er weiter.

Bei der Mittagsrast macht er sichs bequem und sitzt, Gnitarre spielend, im Vorhans. Da kommt ein Beamter mit zwei Soldaten angefahren und befrägt ihn zu seiner Verwunderung über seine Reise. Dann wird sein Gepäck untersncht. In seinem Reisesack findet man ein blutiges Messer. Er ist fassungslos, vermag kaum die Worte hervorzubringen, dafs er das Messer nicht kenne. Der Beamte aber sagt ihm, dafs der Kaufmann, der mit ihm zugleich im Naohtqnartier war, ermordet und beranbt worden ist.

[1]) Unter dem Titel „Ein Verbannter" in den „Volkserzählungen", übersetzt von Goldschmidt (Reclam); nach einer brieflichen Mitteilung Löwenfelds.

Aksjonow wird gebunden und in die Stadt ins Gefängnis gebracht. Das Gericht spricht ihn des Mordes schnldig.

Seine Frau besucht ihn mit ihren Kindern im Gefängnis und fällt vor Schmerz zur Erde. Er ist grau geworden, so wie sie ihn im Traum sah. Sie frägt ihn, ob er die That gethan. „Auch du!", sagt er und bedeckt sein Gesicht mit den Händen und weint.

Er wird zu Knntenhieben und zur Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt. Nur Gott weifs die Wahrheit; und von ihm kann Gnade kommen, so denkt er nun.

Sechsundzwanzig Jahre verbringt er in Sibirien im Gefängnis. Weifs wie Schnee ist sein Haar, lang, schmal und grau sein Bart. Er spricht leise, betet viel. Alle lieben ihn, auch die Vorgesetzten. Seine Genossen nennen ihn Grofsväterchen, Gottesmensch.

Nun wird Makar Semjonow, ein kräftiger Mann von sechzig Jahren, wegen Diebstahls eingebracht. Er stammt wie Aksjonow aus Wladimir. Der Kaufmann hat nie mehr von den Seinen gehört. Nnn vernimmt er, dafs es ihnen gut geht. Aus Makars Reden aber erkennt er, dafs der Mord, wegen dessen man ihn verurteilte, von jenem verübt wurde.

Schwermnt überkommt Aksjonow, wenn er an seine Lieben zurückdenkt. Er sieht seine Frau, er sieht seine beiden Knaben, den einen im Pelzchen, den andern an der Mutter Brust, und er sieht sich selbst, glücklich, heiter, jung, und er gedenkt der Verurteilung und dessen, was darauf folgte. Er ist nahe daran, sich zu töten. Der Gedanke an Makar erweckt in ihm eine Wut, dafs er um jeden Preis Rache haben möchte. Er kann nicht schlafen.

In der Nacht entdeckt er, dafs Makar einen Durchgang gräbt, um sich zu befreien. Die aufgeschüttete Erde wird bemerkt, alle Gefangenen werden befragt, auch Aksjonow. Nach einem schweren inneren Kampfe sagt dieser, er könne die Frage nicht beantworten.

In der folgenden Nacht nähert sich ihm Makar und flüstert ihm zu: „Verzeihe mir!" Er will alles gestehen. Er weint und kann sich nicht fassen. Knntenhiebe zu ertragen, dünkt ihm leichter, als so dem Kaufmann gegenüber zu stehen.

Und Aksjonow wird plötzlich ganz leicht und frei zu Mute.

Makar Semjonow giebt sich als den Schuldigen an; aber die Nachricht, Aksjonow sei frei, kommt zu spät. Aksjonow ist tot.

Diese Erzählung ist schon 1872 entstanden. Sie steht jedoch in eben so engem Zusammenhang mit Tolstojs sittlich-religiöser Weltanschauung, wie die meist zwischen 1881 und 1885 entstandenen[1]) Volkslegenden.

Man könnte mehrere unter diesen ebenfalls religiöse Kunstwerke nennen. Freilich nicht religiöse Kunstwerke in dem umfassendsten Sinne des Wortes! Es ist Kleinkunst, aus einzelnen, bestimmten, religiösen und ethischen Ideen geboren. Aber die besten dieser Legenden erscheinen wie die poetischen Blüten jener Ideen. Inhalt und Form gehen in einander auf; die Sprache ist von biblischer Einfachheit und Volkstümlichkeit. Und wo der Dichter, der sonst nur innerhalb des wirklichen Lebens seine Stoffe fand, sich hier in das Reich des Wunders begiebt, da wächst es ihm aus dem Boden der religiösen Tradition entgegen, und innere Wahrheit durchleuchtet den äufseren Vorgang.

So in der Legende „Drei Greise". Drei uralte Männer auf einer einsamen Insel dienen Gott und den Menschen in schlichtester Frömmigkeit. Doch kennen sie nicht einmal das „Vaterunser". Klein und gebückt ist der Älteste, er lächelt wie ein Engel des Himmels. Gröfser der starke Zweite und freudigen Gemütes, düster der hochgewachsene Dritte, den die Freudigkeit der beiden andern besänftigt. Der Bischof, der über das Meer fährt, hört von ihrer seltsamen Art und will sie unterrichten. Endlich scheinen sie gelernt zu haben, was er ihnen vorsagt. Der Bischof fährt weiter. Mondbeschienen plätschert das Meer. Da erscheint etwas in der Ferne — es kommt näher und näher — es sind die drei Greise, die über das Meer kommen. Es schimmern und leuchten die wallenden Bärte, ihre Füfse bewegen sich nicht — es ist, als ob sie über das Wasser flögen. Und wie mit einer Stimme rufen sie dem Bischof zu: „Wir haben alles vergessen, lehre es uns

---

[1]) Nach einer brieflichen Angabe Löwenfelds.

wieder!“ Jetzt aber sinkt dieser vor ihnen auf die Knie: „Nicht mir steht es zu, ench zu lehren! Betet für uns Sünder!“

Keine Reflexion über den Gegensatz zwischen selbstgerechter kirchlicher Gläubigkeit und wunderwirkender, echter Herzensfrömmigkeit stört diese Darstellung.

In manchen der Legenden, die sich auf direkte Lebensvorschriften beziehen, wie z. B. in der Legende „Wie ein Teufelchen zum Branntweinbrenner wurde“, tritt das didaktische Element mehr in den Vordergrund. Aber nicht in Form von Reflexionen, sondern in der Weise so mancher Hebelschen Volkserzählung, als lebendiges Bild aus dem Volksleben.

Die Geschichte von dem Bauern, der bei den Baschkiren so viel Land kauft, als er in einem Tag umlaufen kann, aber, am Ziel angelangt, aus Überanstrengung tot zusammenbricht und nur noch so viel Erde braucht, als für ein Grab nötig ist, bedarf keines Kommentares.

In eigentümlicher Weise sind in die Geschichte vom „Tanfsohn“ Lebensanschauungen des Dichters verwoben. Der Taufsohn, der in dem Palast seines geheimnisvollen Herrn Paten das verbotene Zimmer betritt, sieht von dort plötzlich, was auf der Erde geschieht. Er will dem Unheil wehren und richtet noch viel gröfseres Unheil an. Nun mufs er büfsen, bis er sich selbst innerlich gereinigt hat. Und jetzt erkennt er auch durch das, was er persönlich erlebt, dafs im Nichtwiderstand gegen das Böse die heilende Macht liegt. Ein Ränber, der ihn und andere immer und immer wieder bedrängt, wird durch seine nie erlahmende Menschenliebe endlich bezwungen und einem besseren Leben zurückgegeben.

Der Anfang der Erzählung verwertet Motive volkstümlicher Überlieferung, wie sie auch Hans Sachs in dem Schwank „Der Schneider mit dem Panier“ und in einigen seiner Petruslegenden benützt hat. Der Schlufs stimmt in merkwürdiger Weise mit einer Begebenheit ans dem Leben eines Geistlichen Namens Johannes Kant überein, von der Tolstoj doch vermutlich keine Kenntnis hatte. Durch seine Herzensreinheit bezwingt dieser ältere Kant, den Gnstav Schwab in einem bekannten Gedicht gepriesen hat, eine ganze Räuberbande, die

ihn überfallen hatte. Ein ähnliches Motiv findet sich in Victor Hugos Roman „Les misérables", der auf Tolstoj offenbar einen tiefen Eindruck gemacht hat: die Geschichte des Bischofs, der den Galeerensträfling gleich einem Bruder an seinen Tisch nimmt und dem Unglücklichen trotz aller seiner Unthaten eine nie versiegende, schonende, mitleidsvolle, rettende Liebe zeigt.

Den engen Zusammenhang zwischen wahrer Frömmigkeit und thätiger Menschenliebe zeigt Tolstoj mehrfach in kleinen Lebensbildern. Er ist davon überzeugt, dafs es keine Moral ohne Religion, wie er sie versteht, geben könne und ebensowenig eine Religion ohne werkthätige Liebe.

Bedeutungsvoll ist der Unterschied zwischen den „beiden Alten", die nach Jerusalem pilgern wollen und in so verschiedener Weise ans Ziel kommen, als sie selbst verschieden sind. Der sparsame, reiche Jefim sieht den heiteren, gutmütigen Jelissej an den heiligen Stätten Jerusalems in lichtem Glanze allen voranstehen; und doch ist der Gefährte garnicht in Jerusalem angelangt, sondern hat unterwegs einer verhungernden Bauernfamilie, in deren Hütte er zufällig eintrat, so lange und so wirksam geholfen, bis alle einem neuen, gesicherten Leben wieder gegeben waren.

Und Ähnliches wie Jelissej erlebt der Schuster Martin Awdejewitsch in der Erzählung „Wo Liebe ist, da ist Gott". Er ist sehr unglücklich, hat all die Seinen verloren. Im Evangelium sucht er Trost, und da ist ihm, als ob Christus ihm verheifse, er werde am nächsten Tage zu ihm kommen. Erwartungsvoll schaut er auf die Strafse. Von seiner niedergelegenen Wohnung kann er nur die Füfse der Vorübergehenden sehen, wenn er sich nicht hinausbeugt. Aber der Schuster erkennt die Art der Leute an ihrer Fufsbekleidung. Vergebens harrt er auf den Herrn. Er ruft unterdessen einen alten, vor Kälte erstarrenden Arbeiter herein, giebt ihm wärmenden Thee und sagt ihm so manche gute, erhebende Worte aus der Schrift. Ein armes Weib mit einem kleinen Kind errettet er von der Gefahr des Verhungerns und Erfrierens; den Streit zwischen einer alten Hökerfrau und einem kleinen Jungen, der ihr einen Apfel gestohlen, weifs er in bester Weise zu schlichten.

Als es Abend ist, will er das heilige Buch an der Stelle aufschlagen, wo er gestern stehen geblieben. Aber es schlägt sich von selbst an einer andern Stelle auf. Ihm ist, als ob er hinter sich Schritte höre, nnd eine Stimme flüstert ihm ins Ohr: „Martin, hast du mich nicht erkannt?“ Und nun erscheinen nnd verschwinden die Menschen, denen er im Laufe des Tages geholfen, und die Stimme ruft bei jeder Erscheinnng: „Das bin ich.“

Da wird Martin fröhlich zu Mnte. Er begreift nun, dafs in der That der Herr bei ihm gewesen ist. Wo das heilige Buch aber sich von selbst aufgeschlagen hatte, liest er die Worte: „Denn ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mich gespeiset. Ich bin durstig gewesen, und ihr habt mich getränket. Ich bin ein Gast gewesen, und ihr habt mich beherberget.“

Am ergreifendsten tritt uns die Macht der Liebe, die Tolstoj immer nnd immer wieder verkündet, in der Legende „Wovon die Menschen leben“ entgegen.

Der Schnster Semjon will bei säumigen Kunden Geld holen und davon und von seinem wenigen Ersparten einen neuen Pelz kaufen. Aber er kann von seinen Kunden nicht das Nötige erhalten. Anf dem Heimweg sieht er hinter einer Kapelle einen zarten, nackten, frierenden Jüngling. Er will zuerst an ihm vorüber gehen, dann aber giebt er ihm, von Mitleid bezwungen, die Hälfte seiner Kleider und nimmt ihn mit nach Hanse.

Seine Fran Matrena schimpft in roher Weise darüber. Aber als sie den armen Menschen näher ansieht, wird ihr Herz bewegt. Und nun lächelt der Fremde so, wie sie es nie zuvor gesehen.

Er bleibt bei den Schusterslenten und wird ein so fleifsiger und geschickter Arbeiter, dafs von nah und fern die Lente kommen, sodafs Wohlstand im Hause einzieht.

Einmal kommt ein vornehmer Herr gefahren, ein dicker, starker, grofser Mann. In hochmütigen Worten bestellt er ein Paar Stiefel aus feinem Leder, das er selbst mitbringt. Sie sollen ein Jahr halten und dann erst bezahlt werden. Auf des Gesellen Michael Znstimmung nimmt der Meister die Arbeit an. Michael schant nicht anf den fremden Herrn, er starrt in die Ecke — nnd plötzlich lächelt er, und sein Antlitz wird licht. Als der fremde Herr geht, stöfst er mit dem er-

hobenen Kopf an den niedrigen Thürpfosten und schimpft gewaltig darüber.

Zu Semjons Schrecken schneidet der sonst so zuverlässige Geselle das Leder nicht für Stiefel, sondern für Totenschuhe zurecht. Aber als der Schuster ihn eben darüber zur Rede stellen will, kommt eilig ein Diener des fremden Herrn und bestellt die Stiefel ab; denn der Herr ist während der Heimfahrt gestorben und braucht nur noch Totenschuhe.

Sechs Jahre ist Michael bei dem Schuster. Beide sitzen einst bei der Arbeit. Da kommt eine Frau mit zwei kleinen Mädchen von sechs Jahren, um für diese Stiefel zu bestellen. Das eine der kleinen Mädchen hinkt. Michael schaut die Kinder unverwandt an. Die Frau erzählt, dafs es nicht ihre Kinder sind. Sie hat sie angenommen, weil die Mutter nach der Geburt der Zwillinge gestorben, der Vater ein paar Tage zuvor von einem Baum erschlagen worden war, als er Holz fällte. Sie liebt die kleinen Mädchen mehr, als sie eigene Kinder lieben könnte, und sie und ihr Mann sind in der Lage, reichlich für die Kleinen zu sorgen.

Bei dieser Erzählung geht eine eigentümliche Verwandlung mit Michael vor. Er lächelt, und ein Leuchten geht von ihm aus.

Und nun erfahren die Schustersleute, wen sie sechs Jahre bei sich beherbergt hatten: Michael war ein Engel im Himmel, und Gott sandte ihn aus, die Seele einer Wöchnerin zu holen. Aber die Frau weinte und bat um ihr Leben; denn wer solle für die Kinder sorgen? Da hatte Michael Mitleid und flog ohne ihre Seele zurück zu dem Herrn. Aber Gott gebot ihm, zu gehorchen und dann so lange auf der Erde zu bleiben, bis er erfahren habe, „was in den Menschen ist, was ihnen nicht gegeben ist, und wovon die Menschen leben“.

Als er die Seele der Wöchnerin nahm, drückte deren Körper das Füfschen eines der Mädchen. Michael aber fielen bei seinem Fluge die Flügel ab. Als ein nackter frierender Mensch fiel er zur Erde.

Als Semjon an der Kapelle zu ihm zurückkehrte, erkannte Michael Gott in dessen Antlitz. Und er erkannte Gott in dem Antlitz der Frau, als das Mitleid ihren Eigennutz verdrängte. Und der Engel hatte damals zum ersten Mal ge-

lächelt; denn er begriff nun das erste Wort Gottes und erkannte, daſs in den Menschen Liebe ist.

Als jener Fremde Stiefel bestellte, sah Michael hinter ihm den Todesengel stehen, und er begriff das zweite Wort Gottes und wuſste, daſs den Menschen nicht verliehen ist, zu wissen, wessen sie für ihren Körper bedürfen. Und er lächelte zum zweiten Male.

Zum dritten Mal aber lächelte er beim Anblick jener Frau mit den beiden kleinen Mädchen. Denn nun erkannte er das dritte Gotteswort und wuſste, daſs die Menschen von der Liebe leben.

Und von dem Engel fielen die irdischen Hüllen ab und er erschien als eine Lichtgestalt. Und seine Stimme klang wie vom Himmel herab, und er sprach von der Liebe. „In wem Liebe ist, in dem ist auch Gott; denn Gott ist die Liebe.“ Und er sang das Lob Gottes, und das Haus erdröhnte von seiner Stimme. Die Decke that sich auf, und eine Feuersänle reichte von der Erde bis znm Himmel. Und auf seinen Flügeln hob sich der Engel empor. Semjon aber und die Seinigen knieten vor der himmlischen Erscheinung.

In der Schrift „Gottes Reich ist in euch“ spricht Tolstoj von den verschiedenen Lebensauffassungen, die zu verschiedenen Zeiten geherrscht haben. Zwei solcher Auffassungen sind nach seiner Ansicht bereits durchlebt. Die erste vertritt die Interessen des persönlichen, tierischen Lebens. Die zweite die der Familie, des Stammes, des Staates. Die dritte aber steht nicht unter solchen Einschränkungen. Sie ist universell; ihr Lebensprinzip ist die Gottheit selbst. Es ist die christliche Lebensauffassung.

Wenn Tolstojs Zeitgenosse Ibsen in seinem Drama „Kaiser und Galiläer“ das neue dritte Reich aus der Vereinigung antiker und christlicher Kultur hervorgehen lassen will, wenn unser gröſster Dichter solche Vereinigung in einem tiefen und umfassenden Sinn in seiner Faustdichtung schon dargestellt hatte, — Tolstoj kennt nur eine Macht, die dem kommenden Leben zu Grunde liegen könnte: die von allen kirchlichen Zusätzen gereinigte Lehre Christi. Neben ihr verschwindet für ihn der Reichtum und die Mannigfaltigkeit aller sonstigen Lebensmächte.

Erwarten wir, was seine Ehrfurcht gebietende Persönlichkeit uns noch weiter zu sagen hat!

Druck von Hugo Willisch, Chemnitz.